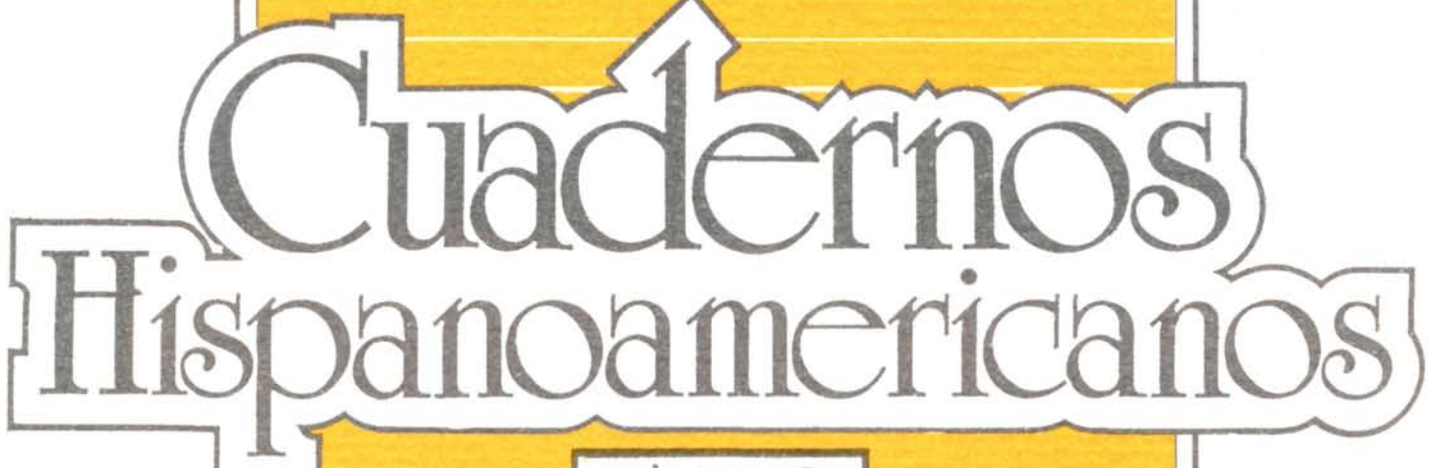
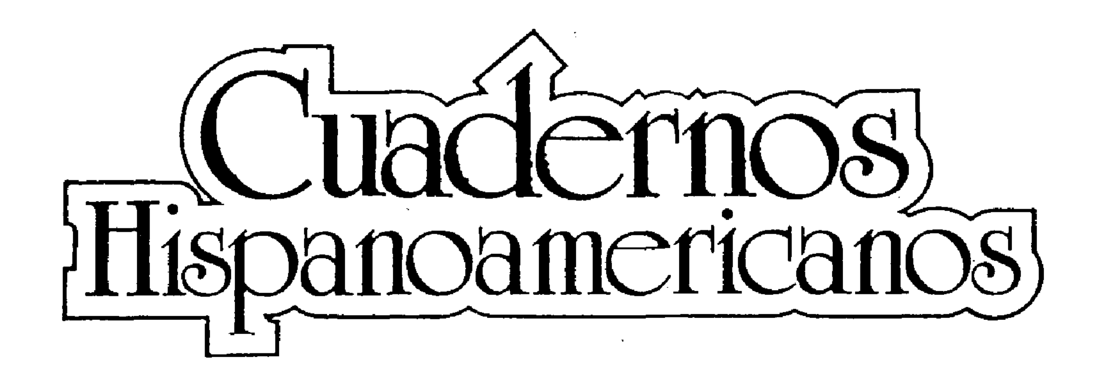

Cuadernos
Hispanoamericanos
509
Noviembre 1992



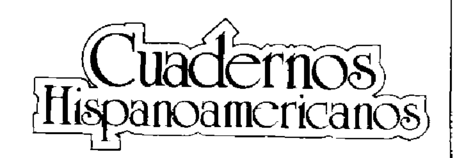


REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



509

509



INVENCIONES Y ENSAYOS





Borges y España*

Los sonidos de una lengua, indiferenciados, misteriosos, son lo primero que llega a un ser humano desde su nacimiento. Esos sonidos, articulándose en palabras y separándose en estructuras, harán, a través del aprendizaje, de ese ser, un hombre con toda su posibilidad de comunicarse y de expresar sus necesidades inmediatas. A través de ellos, les será dada, también a algunos, la clave para crear un universo paralelo al real que emerge y se enraiza en él. El universo del arte a través de la palabra, el mágico universo de la literatura.

Jorge Luis Borges contaba que, antes de tener uso de razón, sabía que debía dirigirse de un modo a su abuela paterna y de otro modo al resto de su familia. Mucho más tarde, supo que esas formas correspondían a dos lenguas distintas, la inglesa y la española. Las lenguas, que marcan lo más íntimo del ser de manera indeleble, obrarán en él lenta y subterráneamente y, decantadas, producirán esa literatura única, esa literatura que lectores, escritores y críticos consideran que ha cambiado el rumbo de la literatura en lengua castellana.

Esa dualidad trazará en su vida algo semejante a un laberinto, es decir, un camino «que tercamente se bifurca en otro, que tercamente se bifurca en otro...».

Los primeros recuerdos que tiene son los de la biblioteca de su padre, círculo mágico que, encerrándolo, le daba, paradójicamente, la extraordinaria libertad de la lectura y de la imaginación. A través de las rejas de ese jardín de su casa de Palermo atisbaba un mundo hecho de compadres y de violencia que le llegaba del exterior: mientras que, en la sala, lo aguardaba el otro, hecho de batallas y de gloria, narrado por los suyos. Los rostros de sus antepasados lo contemplaban desde los daguerrotipos.

Todo esto iba dejando su huella en el alma de ese niño que, llegado a la adolescencia, marchó con sus padres a Europa, sin saber que lo sorprendería la primera guerra mundial, que cursaría bachillerato en Ginebra y que descubriría un mundo diferente.

La experiencia en Ginebra marcará su manera de pensar, su vida, su obra. A pesar de recordarla en la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo, como «época sin salida, apretada, hecha de garúas y que recordaré siempre con algún odio», el paso del tiempo hará que ese sentimiento natural en alguien que dejó la patria siendo casi un niño y a la que vuelve

* *Este artículo debería haber aparecido en nuestro especial* Borges *(números 505-507) pero debido al caprichoso tiempo del correo aparece, nunca tarde del todo, en estas páginas de noviembre. (R).*

hombre, vaya modificándose. Digo que ese sentimiento es natural porque, a su regreso, Borges debe reinsertarse en su país y dedicará todo su ahínco a cantarlo, redescubrirlo y fundarlo. Tendrá que separarse de ese «padre» que fue su formación europea, para adquirir su propia identidad. Una vez afirmado, su recuerdo de esos años en Europa cambia y surgen nuevamente el amor y el reconocimiento de sus años transcurridos en Ginebra, que considerará como algo fundamental en su vida y en su formación intelectual.

No menos importante será la etapa que sigue a Ginebra, es decir su llegada y su estadía en España: es en Mallorca, en Sevilla, en Madrid, donde entrará en contacto con los escritores y poetas. Permanecerá en España entre 1918 y 1921, fecha en que volverá a Buenos Aires.

Hablar de la relación entre España y Borges es una compleja tarea y, como todo vínculo humano, este lazo también está teñido de contradicciones. A lo largo de su vida, podemos distinguir el trazado de un laberinto hecho de aproximaciones y de rechazos y que nos ofrece, a pesar de todo, un hilo conductor, su admiración por Cervantes, Saavedra Fajardo, Quevedo, Fray Luis, Manuel Machado, autores a los que guardó fidelidad a través de los años.

De sus años en España conservará un recuerdo muy especial para un amigo que muere en plena juventud, al que conoce en Palma de Mallorca y con quien mantuvo una intensa correspondencia, Jacobo Sureda. De las noches de bohemia madrileñas, pobladas de tertulias donde se discutían hasta el alba temas literarios y filosóficos, Borges guardó y atesoró un nombre: Rafael Cansinos-Assens. A más de sesenta años de distancia, en San Pablo, Borges se refiere a él como su Maestro. Dice Borges:

> Conocí en Madrid a un hombre que sigo considerando quizá menos por su escritura que por el recuerdo de sus diálogos. Conocí a Rafael Cansinos-Assens y de algún modo soy discípulo de Cansinos, de la sonrisa de Cansinos, y hasta de los silencios de Cansinos-Assens. (*Boletín bibliográfico, Biblioteca Mario de Andrade,* vol. XLV, N.º 1/4, dedicado a Borges).

Borges relataba siempre las largas caminatas que, con un grupo de jóvenes, hacía por las noches, luego de las tertulias en el Café Colonial, sede indiscutida de Cansinos.

Quizá lo que deslumbró a Borges fue el hecho de que, al ser presentados, Cansinos, con una voz cadenciosa, le dijo que podía saludar a las estrellas en treinta y tres lenguas. La relación entre los jóvenes y el Maestro se dará a la manera de los diálogos socráticos donde se entrelazarán la erudición, las etimologías y el lúcido y claro razonamiento.

Rafael Cansinos-Assens acuñó el término *ultra,* fue el promotor del ultraísmo a fines de los años diez e inicios de los veinte.

El primer manifiesto ultraísta es de 1918 y decía: «Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su ultra». Su nombre aparece en las revistas que lanzan y apoyan el ultraísmo: *Grecia, Cervantes, Ultra,* etc. Cabe destacar que la obra de Cansinos-Assens parece no tocada por la estética vanguardista. En pleno apogeo del movimiento ultraísta español, en 1922, Cansinos publica una especie de novela-ensayo, *El movi-*



miento V.P., (abreviatura de Únicos Poetas). Lo que asombra es la ácida y despiadada crítica a la vanguardia española a través de esta novela. Esta actitud contradictoria también se encuentra en Borges.

Cansinos, desde su apodo —el Poeta de los Mil Años—, critica al modernismo del siglo XIX y a las vanguardias del siglo XX.

Criticará en los XXIX capítulos de su novela a la «Academia de la lengua», a los jóvenes poetas que se acartonan, el carácter dictatorial de los miembros de la Academia ejerciendo la tiranía absoluta del lenguaje. También ataca el clasicismo, el modernismo, el vanguardismo, y al poeta bohemio y romántico, representante de la estética del siglo XIX.

Cansinos siente el agotamiento de las escuelas pasadas, pero lo que en realidad ataca son los principios estéticos de la vanguardia en general, centrándose en el ultraísmo español. Donde puede verse con mayor fuerza esta crítica es en la figura de Guillermo de Torre, que aparece como el poeta más joven en la novela de Cansinos.

> Pero yo pertenezco a la era novísima: soy producto de la mecánica moderna, soy hijo de Fémina aviadora y porvenirista. Anuncio el tercer sexo, el fruto andrógino e híbrido libre de todas las fatalidades ancestrales. Soy una anticipación del porvenir. Me han amamantado las dínamos poderosas y he mecido mi infancia en las cunas velovolantes... Bajo el arco de mis piernas pasa el mundo: la tierra gira alrededor de mi espina dorsal, raspa maravillosa que irradia en todas direcciones, y la naturaleza entera bebe el agua de mis ojos... Yo soy, en fin, el nuevo arte libre y taumatúrgico.

Satiriza la exaltación de la máquina futurista, la ubicuidad propuesta por lo simultáneo, la múltiple perspectiva cubista, el fervor urbano, todo lo idolatrado por los vanguardistas. También incluye el poema moderno con la página en blanco y el silencio de Mallarmé (Cansinos-Assens tradujo en 1897, «Un coup de dés», de Mallarmé, y lo publicó en la revista *Cervantes*, Madrid, 1919).

Ataca también a la cripta del Pombo, congregada alrededor de Ramón Gómez de la Serna, a cuyos contertulios los llama «jóvenes poetas viejos».

En medio de toda esta revolución de ideas, va a producirse el encuentro con Hispanoamérica, a través del chileno Vicente Huidobro, que llegaba de París con las ideas cubistas y futuristas, y de Jorge Luis Borges, que llegaba desde Ginebra con el expresionismo alemán.

La relación de Borges y de Cansinos es rica, tienen ideas en común, gustos en común y la añoranza de poseer una gota de sangre judía. De hecho, Cansinos se incorpora ya adulto al judaísmo; hay un trabajo al respecto de Edna Aizemberg: «Cansinos Assens y Borges: En busca del vínculo judaico». Pero, por sobre todo, lo que los une es la misma posición crítica y escéptica frente a la vanguardia.

A pesar de haber fundado el ultraísmo, Cansinos en España en 1918, y Borges en Buenos Aires en 1921, no dejan rastros de él en su obra. Borges, sobre todo, borrará las huellas ultraístas de la primera parte de su producción literaria. Precisamente en el libro de Guillermo de Torre —*Para la prehistoria ultraísta de Borges*—, el autor



se refiere al hecho de la exclusión por parte de Borges de las composiciones de estilo ultraísta. Manifiesta que tanto él como sus compañeros se asombraron de lo que excluía más que por lo que incluía. ¿Qué motivó a Cansinos y a Borges a no marcar sus obras como productos de un ismo? Ambos se sienten atraídos por lo nuevo, a lo que se entregaron con fervor pero no sin cierta reticencia, ambos rehúsan el rechazo de toda una tradición, de los mitos, de la ironía y del humor. Los dos son poseedores de una sabiduría que sabe de matices.

Cansinos es consciente de que toda forma nueva trae consigo un contenido renovador. A esto se refiere cuando discute el binomio «forma vs. ideologías».

—Pero en fin, amigo mío, todo eso se reduce, en suma, a un mero asunto de forma. El nuevo movimiento carece de una ideología.
—En arte, amigo mío, es todo asunto de forma. Si la forma no me interesa, lea usted entonces libros de filosofía o de ética. Pero esa forma es indicio siempre de una ideología y obra sobre usted como una metafísica. Hay flores cuya aparición marca una era geológica.

Guillermo de Torre en «Para la prehistoria ultraísta de Borges» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, N.° 168, 1964), define a Borges: «El escritor fue influido probablemente por varios factores: una actitud de desconfianza innata hacia todo lo afirmativo y una inclinación contraria hacia las dudas y perplejidades, tanto de índole estética como filosófica».

Quizá, como dice Jorge Schwartz en su artículo «Cansinos Assens y Borges» (*Hispamérica* 46-47, 1987), la no inclusión de Borges en la novela de Cansinos *El movimiento de Únicos Poetas*, se deba a que, en esos diálogos sostenidos con el grupo hasta el alba, Cansinos supo, como lo escribió en *Intermedio lírico*, caps. IX y XII de su novela, que en ese encuentro se hallaba ante otro Poeta de los Mil Años.

Como es sabido ya, Borges llega a Madrid en 1918 y permanecerá hasta 1921. Es en España donde comienza a publicar sus poemas ultraístas en aquellas revistas que le dan acogida al movimiento. Pero Borges llevará a España y difundirá el movimiento expresionista alemán a través de la traducción de poemas de Ernst Stadler, Johannes R. Becher, Werner Hahn, Wilhem Klemm, H.V. Stummer y otros.

En su antología, Guillermo de Torre rescata los poemas «Rusia», «Gesta Maximalista», «Tranvía», «Trinchera», «Himno al mar», lamentando su exclusión de *Fervor de Buenos Aires.*

Ve, en esta omisión, un «anhelo de reintegración a la patria», piensa que la emoción lírica se ve perjudicada, opacada por su «constante prurito ideológico y demostrativo», fruto de la deserción de Borges de la estética ultraísta, y considera que este libro es sólo un momento poco feliz de su obra promisoria.

Para Guillermo de Torre, Borges aportó al ultraísmo el *élan* whitmaniano; no lo considera sólo como un mero colaborador sino como alguien que aportó, a través de sus escritos en prosa y en verso, un significado pragmático y teorético; el que todo esto haya terminado lo atribuye al «choque psíquico» de su retorno a Buenos



Aires. Hace hincapié en el poema «Himno al mar», de versos amplios y aliento cósmico.

La obra que esperaba Guillermo de Torre, *Salmos Rojos,* que contendría composiciones celebrando la Revolución Rusa de 1917, no se publicó. Para Guillermo de Torre, que rescató «Rusia» y «Gesta Maximalista», ahí puede verse la «visión esperanzada del mundo, un tono enérgico y whitmaniano muy diferentes del desaliento y de la incredulidad que reflejarían las composiciones subsiguientes del mismo autor».

Borges conoce el impacto de la guerra a través de los poetas expresionistas alemanes, a la vez que descubre en 1917 a Walt Whitman; en entrevistas con James Irby —1962— y con Jean Milleret —1975—, dice:

> En Ginebra, donde pasé los años de la primera guerra... conocí el expresionismo alemán, que para mí contiene ya todo lo esencial de la literatura posterior. Me gusta mucho más que el surrealismo y el dadaísmo, que me parecieron frívolos. El expresionismo es más serio y refleja toda una serie de preocupaciones profundas: la magia, los sueños, las religiones y las filosofías orientales, el anhelo de hermandad universal...
>
> En Suiza conocí a los expresionistas alemanes, sobre todo a Johannes Becher. Toda esta gente se parecía mucho (...) estaban mucho más próximos del futuro surrealismo que del cubismo, porque se interesaban por la magia, por la mística, las experiencias oníricas, etc. Mientras que los cubistas se interesaban sobre todo por las formas, los otros eran más bien pacifistas, místicos y esotéricos. (Emir Rodríguez Monegal, «Borges y la Política», *Revista Iberoamericana,* 100-101, página 197).

El pacifismo de los poetas expresionistas lo lleva a unirse a ellos; ante el rechazo y el horror por la muerte, como la mayoría de los jóvenes del grupo expresionista, se volcó hacia la utopía socialista encarnada en la revolución de 1917.

Borges publica en la revista *Cervantes,* en Madrid, octubre de 1920, una antología de Ernst Stadler, Johannes Becher, Kurt Heynichec, Werner Hahn, Alfred Vayts, Wilhelm Klemm, August Starmm, Lothar Schreyer, H.V. Stummer. Hay, además, tres notas: la dedicada a Stadler exalta su muerte, en 1914, (Revista *Hispanoamérica,* Madrid, octubre de 1920), su índole romántica, «el oleaje de sus himnos», «su espíritu cálido y convencido». La segunda nota está dedicada a Johannes Becher. Borges valoró a Becher como el más significativo e importante de los poetas expresionistas, «el más alto poeta de Alemania y uno de los poetas cúspides de la lírica pluricorde europea». Elogia los poemas, «puentes elásticos de acero que iluminan las máximas banderas de las metáforas». La tercera nota está dedicada a Lothar Schreyer, uno de los que caracterizan a la revista literaria *Der Sturm.* Borges hace notar su anti-intelectualismo y la concepción del poeta visionario: «Sufre el imperativo categórico de modelar las visiones».

También en *Grecia* escribe la nota «Efigie Prefacial». Allí señala lo whitmaniano de Wilhelm Klemm cuando dice: «Una y dos voces. Mi corazón es amplio cual Alemania y Francia reunidas».

En *Ultra,* —20 de octubre de 1921— aparece Borges definiendo su poética. El antinaturalismo es el punto de partida. Borges ve los prejuicios de la estética realista, lo imposible de identificar verosimilitud con verdad. De la lectura de los expresionistas saldrá uno de los pilares de la poética de Jorge Luis Borges. La imaginación es

total, es tan importante lo visible como los espejos de la realidad emotiva y pasional. La objetividad se subordina a la sensibilidad que rige la creación. El tono de Borges es vehemente, la fluencia del discurso es también notable.

Volverá a ocuparse del expresionismo en un ensayo de sus *Inquisiciones* (Ed. Proa, 1925, págs. 146/152). El título de este ensayo es «Acerca del expresionismo». Nos dice aquí:

> Por obra del expresionismo y de sus precursores, se generaliza lo intenso.
> ...los jóvenes poetas de Alemania no paran mientes en impresiones de conjunto, sino en las eficacias del detalle: en la inusual certeza del adjetivo, en el brusco envión de los verbos. Esta solicitud verbal es una comprensión de los instantes y de las palabras, que son instantes duraderos del pensamiento. La causadora de este desmenuzamiento fue a mi entender la guerra, que poniendo en peligro todas las cosas, hizo también que las justipreciaran.
> Vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad: he aquí el expresionismo.

En un trabajo de César Fernández Moreno, *Esquema de Borges*, el autor, en una introducción documental, nos presenta los avatares de Borges con respecto a sus opiniones y sus actitudes para con la vanguardia, desde 1918 hasta 1952.

El poeta pasará, así, de la fecundidad de metáforas del ultraísmo al deseo de un arte que traduzca la emoción desnuda, el ritmo y, en Buenos Aires, querrá que el ultraísmo forme una «mitología nacional y variable».

Cuando Borges llega a Buenos Aires con todos estos elementos, armando y desarmando formas con en el infinito giro de un caleidoscopio, tratará de recuperar su ciudad, de forjar su lengua y, a través de ella, a su país.

¿Qué es una ciudad? Es la más artificial creación del hombre para el hombre. Está trazada no sólo para satisfacer sus necesidades sino también para que le brinde todo aquello que su espíritu necesita. Una ciudad es algo maravilloso y atroz. Para los pueblos bárbaros era objeto de temor y trataban de evitarlas en sus marchas. Los griegos, en cambio, sentían el orgullo de pertenecer a ellas. Muchos de los filósofos pasaron a la historia con el nombre de la ciudad a la que pertenecían: Zenón de Elea, Thales de Mileto. Para los árabes, la ciudad era como una mujer hermosa a la que debían conquistar.

Los tres primeros libros de Borges van dándonos su recuperación de Buenos Aires, su deseo de fundarla míticamente, tratando de darle una esencia metafísica y, también, de darle sus héroes y el culto persistente del coraje a través de sus compadritos.

En *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, trata de recuperar a Buenos Aires, para escribirle «el poema» a través de las cosas más evanescentes, el olor del jazmín y la madreselva, el silencio del pájaro dormido, el arco del zaguán, la humedad. En *Luna de enfrente*, de 1925, en el prólogo a la edición de 1969, dice Borges:

> Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy apenas puedo descifrar: «madrejón, espadaña, estaca pampa...». La ciu-



dad de *Fervor de Buenos Aires* no dejó nunca de ser íntima; la de este volumen tiene algo de ostentoso y de público.

Es en *El idioma de los argentinos* (1927) donde Borges parece buscar un lenguaje cotidiano que rechazó en 1921. Expresa su necesidad de un habla argentina. Considera que hay dos conductas, ambas igualmente perjudiciales, la de los sainleteros que escriben un lenguaje que nadie habla y que si agrada, es precisamente porque suena forastero, y la de los cultos que «mueren de la muerte prestada del español». Lamenta que haya caído en desuso la naturalidad de la escritura de autores como Echeverría, Sarmiento, Vicente Fidel López, Lucio V. Mansilla o Eduardo Wilde que «dijeron bien en argentino» y que en su lugar quedó una corriente pseudo-plebeya y otra pseudo-hispánica. Finalmente, Borges se pregunta:

> ¿Qué zanja insuperable hay entre el español de los españoles, y el de nuestra conversación argentina...? Ninguna... diferencias tan sólo de matices... de connotaciones.

Considera que esa diferencia de matiz es suficiente para oír la patria. La obligación de cada uno es «dar con su voz, la de los escritores más que nadie».

San Pablo definió la fe como sustancia de las cosas que se esperan, demostración de cosas no vistas. Borges dice que él traduciría eso como recuerdo que nos viene del porvenir y agrega:

> La esperanza es amiga nuestra y esa plena entonación argentina del castellano es una de las confirmaciones de que nos habla. Escriba cada uno su intimidad y ya la tendremos.

Toda esa suma de elementos contradictorios nos entrega a un Borges aparentemente desgarrado o parcelado entre tradición y vanguardia; universalismo, cosmopolitismo y criollismo. En resumen, nos da la imagen de todo ser humano, la complejidad. Borges en 1921 reflexionando sobre el *oxymoron*, que denomina «la adjetivación antitética» se pregunta: «¿Y la adjetivación antitética? El hecho de que exista basta para probar el carácter provisional y tanteador que asume nuestro lenguaje frente a la realidad. Si sus momentos fueran enteramente encasillables en símbolos orales, a cada uno correspondería un rótulo y únicamente uno (...). En álgebra el signo más y el signo menos se excluyen; en literatura los contrarios se hermanan o imponen a la conciencia una sensación mixta, pero no menos verdadera que las demás» («La Metáfora», *Cosmópolis*, Madrid n.° 35, nov. 1929).

Para Borges, literariamente, la compleja y contradictoria realidad pudo ser abarcada por el *oxymoron*, en un intento de superarla.

Si pudiera hacerse un balance, a través de la larga serie de aproximaciones y rechazos que Borges sintió por España, a lo largo de su vida, nos daría la medida de su arraigo a la lengua española y de la fidelidad que guardó a determinados autores desde su juventud, autores a los que continuamente releía y a los que rindió honores a través de bellísimos poemas.

A pesar de poder escribir en inglés, que fue la lengua que aprendió junto al español, Borges declara en el poema «Al idioma alemán», de *El oro de los tigres:*

Mi destino es la lengua castellana,
El bronce de Francisco de Quevedo.

Considera a Fray Luis como el mejor poeta español, en *Siete noches*, y cita estos versos:

Vivir quiero conmigo
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanza, de recelo.

También compondrá poemas a Baltasar Gracián y a Cervantes. Cerraré estas páginas transcribiendo «Un soldado de Urbina», porque si Cervantes no sabía «de qué música era dueño», quizá tampoco Borges sabía que, de todas las lenguas y las literaturas que leyó y que se convirtieron en alma de su alma, compondría un maravilloso concierto a través de su destino: la lengua castellana.

Sospechándose indigno de otra hazaña
Como aquella en el mar, este soldado,
A sórdidos oficios resignado,
Erraba oscuro por su oscura España.

Para borrar o mitigar la saña
De lo real, buscaba lo soñado
Y le dieron un mágico pasado
Los ciclos de Rolando y de Bretaña.

Contemplaría, hundido el sol, el ancho
Campo en que dura un resplandor de cobre:
Se creía acabado, solo y pobre,

Sin saber de qué música era dueño.
Atravesando el fondo de algún sueño,
Por él ya andaban don Quijote y Sancho.

María Kodama



Montaigne, moderno y trasmoderno*

I

En Montaigne se agudiza y ejemplifica de manera incomparable el proceso de contradicción y puesta en crisis de la modernidad. Montaigne atraviesa el espacio moderno y se sitúa en el extremo divisado desde su perspectiva radical: la consideración de lo dado sin presupuestos y con una actitud de total apertura epistemológica ante un mundo de contornos y medidas inciertos. Sin apoyaturas sistemáticas, sin ayudas sobrenaturales, sin garantías de triunfo en la empresa, podemos imaginar a Montaigne en la tarea utópica que consiste en construir un discurso desnudo, capaz de recibir y ejercer todas las sugestiones de inestabilidad y cambio que provee «el mundo de las cosas». Montaigne cruza la superficie de la modernidad y la somete a una crítica exterior que maneja sus propias herramientas intelectuales, pero no con un afán legitimador ni apologético, sino para asentar ese lugar externo como lugar de la *trasmodernidad.* Llevada al extremo de su proyecto, la modernidad deja de serlo y no es ésta la menor aportación dialéctica de la lógica montaigniana.

Quizá lo más agudo de este intento sea el supuesto punto de partida. En efecto, el discurso de Montaigne se sostiene, a cada instante, sobre la invocación de los clásicos. Es un glosador y, si se quiere, un neoclásico. Pero él no habita la clasicidad, en el sentido de que no admite su organización en categorías, fundamental en el mundo clásico. La despieza, la desmonta, la desorganiza. Como se suele decir hoy, la deconstruye. La ronda con su glosa, la asedia, la toma con efracción nocturna. Penetra en su recinto y huye de él con el botín cobrado. De nuevo: la desdeña como habitáculo.

Cada vez que se vuelva a este ejemplo, a lo largo del tiempo, se advertirá algo similar: los trasmodernos son cultores de lo clásico y rechazan lo moderno en el sentido de la actualidad, de la coetaneidad. Se reclaman de un tiempo intelectual que no es el presente comunitario del ciego hoy compartido por los mecanismos de la acción

* *Fragmento del libro inédito* Lógica de la dispersión o De un saber melancólico.

Las citas de los Ensayos *de Montaigne llevan el número del tomo en cifras romanas y el número del ensayo, en arábigas. La traducción es de Blas Matamoro según la edición Seuil (París, 1967), al cuidado de Robert Banal y Pierre Michel.* Cfr. *asimismo: Jean Starobinski:* Montaigne en mouvement, *Gallimard, París, 1982.*

positiva, la convivencia. Pero no invocan a los clásicos como exponentes de un tiempo inmarcesible, la eternidad. Los usan para tomar distancia de lo inmediato y saltar sobre él, intentando el discurso a saltos con que empezamos estas páginas. Tampoco los clásicos son un reaseguro ni calman los nervios. Simplemente, nos permiten jugar con la pértiga que nos levanta del suelo.

Montaigne mira el mundo clásico (prototipos, concentración) desde su espacio de dispersión sin modelos. No vive en la casa de la clasicidad porque propone un pensamiento sin habitación, callejero, vagabundo, pensamiento de soledad atenta y de intemperie. No es gratuito que su gabinete de trabajo, con sus libros y sus notas al pie de página escritas en las dovelas del techo, requiriese, esencialmente, un corredor. Su discurso pretende ser de *couloir*, corriente, movido, transitorio. Caminante, peregrino. Itinerante.

La abundancia de citas es, a la vez, una confesión de debilidad (oh, el pensamiento débil, tan de moda o de posmoda) y una recitación melancólica: ya todo lo han dicho, yo nada tengo que decir, al menos nada que decir en el orden del decir clásico. Pero el libro clásico, en otro perfil, es un espejo. Enturbiado por los siglos, por las lecturas intermedias, por los desconchones y silencios, por los olvidos y la pérdida o adulteración de los códigos. Hasta por la censura de la época, que era bastante pesada, como sabemos, a juzgar por las censuras de esta otra época. Un espejo que recibe una identidad familiar, habitual, y que devuelve otra, extraña. El espejo nos traiciona, pero como no puede actuar por sí mismo, también nosotros estamos habilitados para traicionarlo. En el espejo habitan los riesgos del devenir, del parecer: del lenguaje. El discurso que funciona como espejo es el lugar de la identidad negativa: el perpetuo no ser, la desujetación, la libertad que promete dicha y aniquilación. Se establece un ilustre desacuerdo entre la vida (mejor dicho: la costumbre de vivir) y el libro que pretende interpretarla. En ese desacuerdo existe el hombre montaigniano, el que excede a la vida por el discurso. Este decir segrega, a su vez, una ética del resultado: debemos aceptar la exposición de nuestras carencias en el movimiento de nuestro propio discurso.

Citar es, por fin, apropiarse. El hurto, el hacer decir por la fuerza a los clásicos que, supuestamente, lo han dicho ya todo, se convierte en lógica. Una lógica de la apropiación, pero también de la expropiación que la complementa. Cito, hurto, legalizo la violencia sobre la propiedad ajena. Por tanto, autorizo a que me hurten, que se lleven mis dichos, que me violenten y que mi decir deje de ser mío. Genéricamente, no lo ha sido nunca.

En su asalto al tesoro de la citación clásica, Montaigne reacciona contra tópicos y peculiaridades de la modernidad renacentista. De algún modo, ésta no integra su batería de clásicos. Por ejemplo: critica la insumisión del poder a la moral, sobre todo en el caso de la guerra (en contra del moderno Maquiavelo). No le gustan los *condottieri* de su tiempo, ni los reyes absolutos. Censura la conquista de América y niega el derecho del europeo a saquear sus riquezas. No cree en la omnipotencia



terrena del *Homo Dei* renacentista. Desaprueba la tortura, el matrimonio de los jóvenes, las palizas pedagógicas a los niños, la nobleza cortesana (ociosa, parasitaria, torpe con las armas, heredera infiel de las virtudes caballerescas que sigue invocando, como los Duques ante Don Quijote). Él, tan sedentario y meditativo, sueña con un paradigma moral: el hombre a caballo, conductor de sus impulsos, solitario y aventurado investigador del mundo.

Montaigne alerta sobre la confianza, un tanto paleta, de los científicos modernos en la Naturaleza. En rigor, alerta contra las supervivencias escolásticas, que consideran la Naturaleza como un sistema fiable. Los límites entre lo natural y lo sobrenatural son variables. Habitualmente, se confunde la Naturaleza como categoría o plexo categorético, con la costumbre. Lo extraño e incomprensible se considera, con ligereza, milagro y prodigio. En «su» Naturaleza todo es necesario, incluido lo superfluo. Plantea la utopía de la necesidad plena, cuyas claves sólo posee Dios, administrador oculto de la perfección. En consecuencia, el hombre montaigniano se define por su maldad y celebra la utilidad pedagógica del mal, que permite advertir la nitidez del bien. Todo deseo y todo querer se legitiman a sí mismos, encontrando su norma en su quehacer, al contrario de la acción, que se legitima desde fuera, desde la norma establecida, la ley pública. La Naturaleza ofrece lo que él denomina «beneficio de la inconstancia».

Montaigne es, además, antirrenacentista en cuanto es antirretórico. El bello decir del Renacimiento es un sistema de persuasión. Él es enemigo de la elocuencia: el discurso debe disuadir, no persuadir. No es suasorio; si acaso, es seductor. Fascina porque incordia. Su saber es, en consecuencia, provisorio. Tiene el carácter de un préstamo: algo necesario pero debido, algo que debe devolverse. «Hablo inquiriendo e ignorando. No enseño, narro» (III 2).

Al despegarse de lo inmediato (de lo moderno como tal, si se quiere: de lo coetáneo) relativiza la importancia de la historia. El hombre montaigniano es un ser enmascarado que se desenmascara en el momento de morir. Desde su perspectiva, la filosofía es una «consideración de la muerte», ha de enseñar al hombre a bien morir: a salir de la historia. Toda sabiduría apunta a suprimir el temor a la muerte. Suprimir la extrañeza de la muerte, habituándose a ella. Situarse en el lugar imaginario de la muerte como punto de vista privilegiado sobre la vida, que es histórica en tanto perecible. «Es incierto el lugar en que la muerte nos espera; esperémosla doquiera. La premeditación de la muerte es premeditación de la libertad. Quien ha aprendido a morir se ha olvidado de servir. Saber morir nos libera de toda sujeción y de toda constricción» (I 20). He aquí una crítica a la condición humana descrita y exaltada por el Renacimiento: el hombre montaigniano vive para des-condicionarse, para obtener la libertad en la desujetación, gratificando (tornando gratuita, graciosa) la vida. Hemos de adquirir la condición de hombres, aceptar los condicionamientos de la historia, para descargarnos de ellos.

Nos ponemos máscaras para quitárnoslas en un acto de desnudamiento que nos

identifica. Asumimos roles para derogarlos por provisorios, reivindicando nuestra inestabilidad como dato de nuestro ser. Montaigne apela al ejemplo del miembro viril en el cuerpo, emblema de la pasión propia, intransferible. Cuando el pene se convierte en el intruso, en el habitante extraño que me define como propietario, obtengo la imagen del otro. Imaginariamente, mi cuerpo está fuera de mí, en el espejo turbio del cuerpo ajeno. Lacan diría que es el proceso en que el sacrificio del órgano permite la adquisición del falo.

La historia no es sistema ni morada del hombre. Es un quehacer abierto, no sujeto a metas ni deudor de un origen, apenas convencido de su mortalidad como término insistente, impersonal. Morimos todos, nadie muere personalmente. «La materia de la historia es desnuda e informe; cada cual puede aprovecharse de ella según su entendimiento» (II 10).

En este tejido sin formas, en esta trama de lo propio y lo extraño, la adquisición moderna de la privacidad pone en crisis las nociones de la identidad objetiva. Montaigne vuelve a Epicuro: «Oculta tu vida». Como si lo propio fuera lo que lográramos sustraer a la mirada ajena, encerrándonos en el *privatus.* Se obtiene así la contrafaz de la fama renacentista. «No tengo nombre que sea bastante mío» (II 16). «Cada día me escapo, me oculto a mí mismo» (II 17). «El mundo siempre mira de frente; yo repliego mi vida en mi interior, allí la planto, la convierto en diversión. Todos miran hacia adelante; yo miro dentro de mí: no me ocupo sino de mí, me considero sin cesar, me controlo, me saboreo. Los otros van hacia afuera (...) van hacia adelante, yo me enrollo en mí mismo» (II 17). La afirmación de la subjetividad moderna, llevada al extremo, pone en crisis la mundanidad y el progreso, adquisiciones modernas. Algunas agudezas de léxico permiten seguir discurriendo: *contreroler* es controlar y, también, ir contra el rol, contra la identidad tópica y heterónoma. *Se goûter* es probarse. Plantar la intimidad es como cultivar la tierra. La cultura del alma es una tarea de labriego. En cuanto a enrollarse, podríamos ir muy lejos, hasta el castellano coloquial de hoy, pero sería abusivo. Tomémoslo por no dicho.

Entonces: el otro empieza dentro de cada cual. No fuera. Fuera sólo está Dios, oculto. Y la muerte, manifiesta. Como espacios incognoscibles, se equivalen el Uno y la otra. Por su parte, la muerte, que personaliza la vida, la convierte en historia, pues encamina los momentos de la existencia hacia el final necesario. Es una manera existencial de dar sentido al proceso, un sentido inmanente y laico. Todo se desvanece hacia el término. El ser montaigniano, como quiere Starobinski, está fuera, por fin, en otra parte, gracias al fin.

El mundo histórico de Montaigne se diseña como descentrado. Es plural y de límites indeterminados. Su única *ratio* es su propia diferencia. Una diversidad abstracta que se va llenando de costumbres concretas. No hay un Uso de los usos humanos, apenas variedad de usos. El mundo es cambiante como el río que roe los cimientos de las casas alzadas en sus riberas (las casas son una metonimia de la costumbre, de lo habitable, del hábito, lo habitual).



El otro, entonces, es otra cultura, no barbarie ni salvajismo. El llamado salvaje está más cerca que nosotros de la ingenuidad original y representa, mal que bien, la fábula de la edad dorada. Nuestra civilización es incomprensible sin su primitivismo. No ha de juzgarse la superioridad de un pueblo por la dicha y prosperidad de sus empresas (I 31: *Des cannibales*). «No cometo el común error de juzgar al otro según lo que soy. Creo con facilidad cosas diversas de mí» (I 37).

Lo que puede confundir al entendimiento es la identidad entre costumbre y razón. Creer que aquello a lo que estamos habituados es lo único razonable y que, fuera de ello, todo es sinrazón y locura. *Coutume* es, al tiempo, hábito y vestido, rol externo, aceptación de convenciones que se diputan universales por su prestigio tradicional. Las costumbres son, también, el derecho consuetudinario, las normas recibidas. Una posible razón histórica montaigniana sería la crítica de las costumbres. Otra caída de las máscaras.

Hay límites de la costumbre en que ésta se confunde con la ciencia. El saber consiste, precisamente, en lo contrario: en sobrepasar la capacidad y la suficiencia adquiridas, que llevan al desvarío. Distinguir entre imposible e inusitado. Admitir la infinita potencia de la Naturaleza. Reverenciarla desde la impotencia y la ignorancia. Curiosidad y gloria juegan en contra, son los azotes del alma. A través de la contradicción, se abandona la fe y se ingresa en la fábula. Un saber narrativo, que propone una dialéctica, una lógica de la contradicción misma: el objeto del saber, obra de Dios, es infinito y, por ello, inabordable. Sólo cabe saber de lo fragmentario y lo incierto.

Se puede proponer, ¿finalmente? una montaigniana antropología de la imperfección, opuesta a los ideales de equilibrio, armonía y plenitud de la tópica renacentista.

La vida humana se tiende, según Montaigne, entre dos extremos viciosos: querer vivir y querer morir. Lo que hoy diríamos Eros y Tánatos. Permanecer orgánicamente vivo y propender a la quietud de la materia inorgánica. Entre esos vicios, la utopía de la virtud es no desear. Pero el hombre del humanismo occidental, el modelo que Montaigne atraviesa y critica, sostiene el deber de la vida, es decir del ejercicio del deseo: la historia. De ahí que la imposibilidad de la virtud haga del hombre una criatura incierta y viciosa, que no puede dejar de desear y, de tal modo, no llega nunca a saber quién es: si un superviviente que va a morir o un moribundo que se mantiene en la vida.

Es la imperfección misma la que identifica al hombre, ya que aquello que nos hace falta, la carencia que nos define, es una elección que se sitúa fuera de nuestra potencia. «Nuestro apetito es irresoluto e incierto; no sabe mantener nada, ni gozar nada de buena manera. El hombre, creyendo que se trata de un vicio de las cosas, se colma y se apacienta de otras cosas, de las que nada sabe y no conoce, a las cuales aplica sus deseos y esperanzas, las honra y reverencia» (I 53).

Al revés que los dioses, el hombre posee como bien la fantasía y la esencia, como mal. Sus posesiones son sueño, viento, humo. El órgano lógico de su conocimiento no es la ciencia, sino la imaginación. Lo propio del conocimiento humano es, como

quería Epicteto, la opinión, no la certeza plena que corresponde a la inteligencia divina.

Sobre la cabeza de Montaigne, en una dovela de su biblioteca, tronaba la frase del *Eclesiástico:* «Dios hizo al hombre de sombra y un exceso de luz lo aniquila». El mundo es, pues, un teatro de sombras. Lo entiende el Creador pero descifrar su palabra es impropio del hombre, que es un animal de lenguaje, en tanto Dios es mudo. Se corresponden y son, al mismo tiempo, impertinentes el Uno al otro. El hombre usa las cosas pero sin entenderlas, por lo que tanto puede falsear la verdad como verificar la mentira. La única calidad cierta de su saber es lo probable. Lo verosímil, no lo verdadero. Su ejemplo operativo es el diálogo socrático, serie de preguntas que conmueven el discurso y que no se detienen nunca ante la quietud de la verdad. Saber no es juzgar, sino lo contrario: suspender el juicio de credulidad en medio de una materia voluble e incomprensible. Un saber de incrédulo, si cabe. Un saber que «resbala y se desliza» entre lo oculto de las cosas. Una metaforización. *Glisser, couler* ¿hacia dónde? El discurso se encamina a la muerte, que es su cesación.

Contrarrenacentista radical en esto, Montaigne cuestiona a Protágoras y su racionalidad humanista. ¿Cómo puede ser el hombre la medida de todas las cosas si ignora su propia medida? Lo único que da consistencia al discurso del hombre es lo divino, o sea lo inhumano. «Nuestro espíritu es un útil vagabundo, peligroso y temerario: es torpeza añadirle orden y medida (...) aún más: se ve que, por su volubilidad y disolución, escapa a todos los vínculos. Es un cuerpo vano, que no tiene dónde aferrarse y aquietarse; un cuerpo diverso y deforme, sin nudos ni asideros» (II 12). Es imposible, desde luego, creer a nadie. El ejemplo constante es, para Montaigne, el de los clásicos, que él no cesa de citar, pero que tienen razón y se neutralizan en contradicción.

Este descentramiento inestable de la vida y del sujeto se enfrenta con la concepción evolutiva y etapista del humanismo. La experiencia no hace sabio, la vejez se encara con los mismos dilemas de la juventud. La vida es siempre un mismo movimiento «ebrio, titubeante, informe, de juncal agitado por el viento». Se trata de un viaje pero no de búsqueda, sino de fuga. El cambio de lugar no lo altera. El cielo no varía sobre la variedad de la Tierra. La historia es inane, mirada desde el infinito, efecto de la incertidumbre. Entre las lejanas luces celestiales y las oscuras costumbres subterráneas, el hombre habita un mundo sublunar y terciario. Apenas lo define lo deseable, es decir aquello que le falta: su indigencia.

II

Como no puede ser menos, ya que sería poco montaigniano sostener la existencia de un solo Montaigne, cabe perfilar a otro, que podemos incluir sin esfuerzo en la plena tópica renacentista.

Ante todo, porque su libertad incrédula arraiga en una crítica a la religión, por mejor decir, a la institución religiosa, y ello en los marcos un tanto penosos de la



censura de su tiempo. Montaigne cuestiona todas las religiones positivas. Sin mencionarlo expresamente, entre ellas, al catolicismo. Las considera irracionales y contrarias al favor divino. Lo religioso tiene que ver con Dios en tanto necesario e imposible ante la razón, o sea: inconcebible. Ponerle términos es desnaturalizarlo, sacralizar un artilugio del poder y de la charlatanería teológica.

No corresponde prometer al hombre una formación religiosa. Su sentido de lo numinoso y trasracional está hecho de fantasías incontables, no de normas doctrinarias. El sacerdote sobreabunda en esta relación fantástica del hombre y Dios, en la cual el primero es siempre el mismo niño que esboza su asombro ante el Otro. Lo religioso es, una vez más, como todo lo humano, materia de opinión, no de fe ni de ciencia. Ni la fe del carbonero ni la ciencia del teólogo. Conducir la religión y servirse de ella es cosa de curas, no de hombres inquietos ante lo divino. Veladamente, ésta es la conclusión del humanista Montaigne.

En otros aspectos notamos, también, la componente claramente renacentista de nuestro escritor. Ser es hacer, moverse, y cada cual es distinto en su obra: he aquí la primacía de la praxis sobre la sustancia y la esencia. Lo mismo en cuanto al uso de las *bonae litterae* clásicas, punto de partida del discurso, anterior a las Escrituras. Como para Erasmo, saber es entontecer y para conducirse hay que deslumbrarse. Adquirir la razón atravesando el encomio de la locura. La Naturaleza, en este contexto, obedece a leyes y no hace nada por casualidad. La libertad consiste en ignorar el *fatum*, el designio fatal de la providencia. Es claro que, reducido a estos tópicos, Montaigne no sería lo que es, mejor dicho, lo que no es. Su aporte es el punto de crisis de la modernidad, no su modesta confirmación. Su fuga del sistema, no su aquiescencia al ciego ordenamiento natural del mundo.

III

Uno de los puntos del discurso moderno que desestabiliza Montaigne es el sustento del hecho cognoscitivo, es decir: la relación entre el sujeto y el objeto.

El sujeto montaigniano se debate entre una utopía de continuidad y una operatividad discontinua. En tanto imaginante, como corresponde a un ser indigente, agujereado de carencias y ausencias, no es un sujeto en sentido clásico. Lo define su propensión a lo ausente, y la ausencia no sujeta, no es hábil para constituir una subjetividad. El hombre tiene memoria y por ello percibe la historia, pero tiene entendimiento, que es la percepción de lo instantáneo, que se agota en sí mismo. Cuando ejercita la memoria, actúa también en la discontinua instantaneidad, por lo que su pasado cambia cada vez que se recuerda. El pasado es la fantasía de continuidad en el acto intermitente de la rememoración.

El pensamiento de este «sujeto» se caracteriza por su inconstancia, siempre llevada por elementos exteriores a él. Razón o deseo, esta exterioridad maneja al sujeto como

un instrumento. «Sólo pensamos lo que queremos en el instante en que lo queremos, y cambiamos como ese animal que toma el color del lugar en que yace. Lo que hemos propuesto en cierto momento, lo cambiamos enseguida, y luego volvemos sobre nuestros pasos; todo no es más que conmoción e inconstancia. No vamos; nos llevan» (II 1). «Flotamos entre diversas opiniones; nada queremos libremente, nada absolutamente, nada constantemente» (Idem). Se trata de una lógica de lo accidental, para lo cual la sustancia es mero supuesto, también lógico. Una racionalidad de lo inestable, alucinada por la utopía del reposo (la quietud absoluta de Galileo). Nadie se halla dos veces en el mismo estado. Si hablo diversamente, es porque me veo diversamente. «Nada tengo que decir de mí por entero, simple y sólidamente, sin confusión ni mezcla, ni en una sola palabra» (II 1).

Herramienta de esta exterioridad deseante o razonante, el sujeto se altera constantemente en la inconstancia, vive de casualidad, sin fin ni dirección. Cada parte del todo hace su juego. La distancia entre el yo paradigmático y el yo instantáneo, entre el Yo y el Mí, es tan grande como la que hay entre sujeto y sujeto, entre Yo y el Otro. «El mundo es sólo variedad y disimilitud» (II 2).

Filosofar es dudar, no concluir. No hay, para esta racionalidad, verdad revelada que sujete el discurso como el sistema de consecuencias lógicas de la revelación. Dudar, hacer fantasías, cometer tonterías. Tampoco la introspección sirve para consolidar la subjetividad. Soy porque dudo, soy porque no soy. Apenas si, para salir al público, se somete el sujeto a un orden, se viste y se adorna con los atributos reconocibles por los demás. Se enmascara para que los demás adviertan la peculiaridad de su máscara. Sólo aparece la esencia cuando la gesticulación se vuelve escritura. La única identidad del sujeto es escribir, construir ese lugar intermedio entre la subjetividad anárquica y el sistema del lenguaje, entre lo interior indecible y lo exterior de la lengua, del código en que está todo ya dicho. La identidad es, pues, una revelación incesante, sin término, abierta hacia el silencio de la muerte.

Escribir y leerse, decir y escucharse: escindirse. La figura montaigniana es la del hombre que se constituye en centinela de sí mismo, que monta guardia ante sí, que desconfía y controla al otro, pero que no puede separarse de él (II 8).

Dividido en esta disolución binaria, el escritor es una suerte de andrógino, padre y madre de sus textos. Andrógino como el Júpiter de Valerio Sorano. Se penetra y se fecunda, concibe y pare. El discurso resultante, como el hijo, sabe lo que el padre ignora, contiene lo que el escritor no retiene, presta su alimento caníbal al escritor que ha servido de portador e instrumento de su vida. «Es más rico que yo, aunque yo sea más sabio que él» (II 8).

La anomalía simétrica es la de Narciso, enamorado de sí mismo, incapaz de concebir al Otro como un desconocido, monosexual y estéril. Se ama creyéndose puro deseante, cuando en realidad es deseado por ese desconocido que monta guardia junto a él y que él se empecina en no ver, en ocultarlo con la máscara de Narciso, hecha de reflejos en el agua, en visos pasajeros y engañosos.



Duplicarse, doblarse, doblegarse. Ser el doble del doble. Convertir al perseguido en perseguidor y aceptar que la fuga del otro es infinita y convierte en infinita la misma persecución. El yo discontinuo se fija en una escritura intermitente que él enuncia y por la cual es enunciado, alterándose su calidad (mutua) sin cesar. El ensayo, esa apariencia de género, es el ensayo (¿general?) del yo, revelación instantánea de una identidad discontinua, sin reaseguro en la memoria histórica, asentada sobre un lenguaje en constante alteración por obra de la escritura misma. Incognoscible, el yo se vive ante sí mismo, ante ese otro que también rehusa ser finalmente reconocido.

Escindido el sujeto (reducido, a su vez, a una hipótesis, a un supuesto discontinuo, a una intermitencia de identidad) aparecen el *Moi* y el *Je* como categorías diferentes. El *Moi* antecede a la escritura, es el resultado provisorio de una historia personal, del lugar reconocido en la geometría social, de la compleja realidad que, para abreviar, llamaremos biografía. El *Je*, en cambio, es una emergente del discurso, es el yo significado por la escritura como actividad significante. El viejo logos heracliteano.

«No he hecho mi libro más de lo que él me ha hecho, libro consustancial a su autor, dotado de ocupación propia, miembro de mi vida; no de una ocupación y finalidad terciaria y extraña, como todos los libros» (II 18). En rigor, no se trata de un libro, pues Montaigne no es un hacedor de libros, sino que se trata de un ensayo, un intento.

¿Qué es, entonces, escribir en esta dialéctica del *Moi* y el *Je*? Es «escuchar mis ensoñaciones porque he de enrolarlas» (II 18). Escribir es enrolar las ensoñaciones luego de escucharlas, de identificarlas por medio de una escucha atenta. Dotarlas de rol, de categorización en la lengua escrita. Es, también, según vimos antes, hacer lo opuesto con el *Moi:* contra-rolar, sacarlo del quicio del rol social.

La escisión del yo se completa (o acaba de despiezarse, más bien) con la intervención del lector. Sin éste, el escritor no puede sustanciar el discurso. Pierde su tiempo, según palabras de Montaigne. El lector hace lo mismo que el escritor: escucha la escritura y la acepta como significante, se deja significar por ella. Retraduce a su *Moi* lo que el escritor tradujo a su *Je*. La escritura, extrañada de una biografía, se aquerencia en otra biografía. Y así sucesivamente. Se trenza la vida significante del discurso, la historia del texto. Más que escribir y leer, se escucha y se traduce.

El otro es, por fin, el conformador de cada uno. «Los otros conforman al hombre» (III 1). El hombre, se diría en un esbozo de antropología montaigniana, es el animal no conformado, no conforme, que se va conformando según la interferencia de los otros, de los que él acepta como otros o de los que se le imponen como tales.

El lector real puede no aparecer. No por ello el discurso carece de su dimensión hipotética. Es un sujeto supuesto que se dirige a otro supuesto sujeto. Si aparece, funciona como un intruso, como alguien que se mete en lo que no le importa. Montaigne lo dice claramente: en *ce qui ne le regarde pas*. Es como un violador, un agente patógeno, un tóxico vivo que se introduce en el cuerpo segundo que es, para el escritor, su tejido verbal. Este cuerpo no lo mira *(ne le regarde pas)* pero, sin embargo (y nada menos) deposita en él una ciega actitud de supervivencia. Mortal, el escritor

no se resigna a ser olvidado y se insurge contra la muerte, invocando, sin verlo, a un desconocido que le resulta necesariamente extranjero.

La palabra es, quizás, algo de nadie, a medias de uno y del otro, de un uno supuesto y de un otro supuesto. De un sujeto variable y discontinuo y de otro sujeto que cambia a cada momento, en cada situación de lectura, cuando cambian las manos de quien toma el libro y lo lee.

Esta articulada calidad del sujeto se corresponde, como es natural, con una plural condición del objeto, su supuesto simétrico. La percepción y la crítica del punto de vista integran el objeto. Montaigne da un ejemplo elemental y expresivo: un remo recto, a medias sumergido en el agua, parece curvo o quebrado. «Lo que yo opino es (...) para declarar la medida de mi vista, no la medida de las cosas» (II 10). Hay opinión y no saber, respecto a un plexo de objetos que conforman el campo de la «ciencia descosida» (sic), una objetividad discontinua, carente de *suite*. El estado anímico preferible para estas percepciones es la duermevela, una vigilia en que se sueña o un sueño en el que nos vemos despertando. Un saber en estado naciente, si se quiere, dispuesto a replantearse constantemente su origen y a cuestionarse sus certezas. Como las cosas que vemos al despertar o al adormecernos. Al conciliar el sueño, al conciliarlo con la lucidez o la alucinación onírica. Antes que Shakespeare y Freud, en plena inquietud renacentista por la calidad epistemológica de lo onírico, Montaigne acepta la continuidad de ambos espacios.

Caen, por consecuencia, las categorías opuestas de verdad y mentira, entendidas como estadios plenos y definitivos del saber. Se las sustituye por una suerte de convenio dialógico del saber. Si digo algo cuyo sentido último es siempre inalcanzable, nada parecido a una verdad objetiva puede sujetar mi discurso. Basta convenir o disentir con el otro. En un caso, lo dicho funciona como verdad. En el segundo caso, como mentira. El otro vuelve a ser esencial para la conformación del discurso, para su anudamiento provisorio, para la detención momentánea de su errancia.

Una situación privilegiada de este curso dialéctico es el amor, que Montaigne explaya en las maravillosas páginas de su ensayo *De l'amitié* (I 28). Por razones obvias (el amado es otro varón, Etienne de la Boëtie) se habla de la amistad, desmarcándola del matrimonio y quitándole todo contenido erótico corporal, a la manera griega, pues lo refiere un buen cristiano del siglo XVI. Pero, a buen entendedor, estas pocas palabras bastan: el amado no es necesariamente de un sexo o del otro, porque es una entelequia del Otro, que encarna donde puede y no donde debe: no debe encarnar en ningún lugar preciso.

El amado aparece como hermano, a partir de un padre común, que es Dios. Amante y amado son hijos de la misma instancia paterna. El amor es el deseo alocado de seguir a otro que huye infinitamente, revelándose como hijo de ese padre infinito, oculto en su imposible arraigo, en su infinita errancia.

El amor empieza a actuar a partir de los nombres (datos de identidad otorgados por el padre). El nombre es una fuerza mediadora y fatal, que reúne a Montaigne



y la Boëtie antes del conocimiento directo. Al oír el uno el nombre del otro, se funda el enamoramiento. Y la razón es tautológica: *Parce que c'était lui, parce que c'était moi.* Porque eso *(ce)* era, a la vez, él y yo. Los amantes se aman en una instancia tercera, impersonal, externa: el eso amoroso. Tal vez se trate de la utopía de ser, de tener una identidad plena y definitiva, un yo absoluto y continuo, y el amor sea la máscara o el síntoma de ese deseo de integración final que sólo puede ocurrir fuera del sujeto, en un donde imposible de nombrar (el nombre sujeta, precisamente) que se señala, tímidamente, como *ce.*

Amar es, en este lugar utópico, lo contrario de querer: es ya no querer más. Una utopía de saciedad, como se ve, que no es la utopía de sociedad de los pensadores utópicos coetáneos de Montaigne. Los amantes no se asocian: se funden y desaparecen en el eso amoroso. No es casual que nuestro escritor elija como ejemplo su historia con la Boëtie: se trata de dos varones que se interpenetran, dos voluntades que se hunden la una en la otra y se funden al fundar el no querer de la unidad, el puro ser del eso amoroso. Es un alma sola en dos cuerpos según el razonamiento aristotélico. O, si se prefiere, las dos mitades de la unidad perdida, que se reúnen en la plenitud del símbolo, conforme la fábula platónica. Dos mitades que no pueden darse ni prestarse nada, pues la una es la otra y viceversa. Los amantes conforman un universo, se entregan mutuamente y nada queda de ellos para el mundo, que se convierte en una referencia innecesaria, una contingencia.

Montaigne denuncia la presencia del amor por la alegría. Esta es el sentimiento de la unidad totalitaria, más allá de la cual todo es carencia. Cuando el amado no está, cuando muere, el amante se experimenta como incompleto. El amor lo sustrajo a la historia porque el júbilo amoroso le permitió alucinarse como pleno. Ahora, vuelve al escenario de las carencias, ensombrecido por el recuerdo funeral del amado, su duelo inextinguible. De algún modo, en tanto se lo vela, no acaba de morir, de desaparecer. Sobrevivir al amado es vivir a medias, en un mundo donde la penumbra ignora a la luz. Luego vendrá el matrimonio, vínculo religioso y devoto destinado a la generación. Pero esto es sujetarse al rol. El amor, gran apoteosis de la alteración, de la entrega al otro, es la obra maestra del contra-rol, de la desujetación.

IV

«Si yo fuera un hacedor de libros (...)» supone Montaigne (I 20). No lo es: lo suyo no es el libro, sino el ensayo. Un género sin generalidades, propio del discurso de la discontinuidad, la inaprensible variedad, la dispersión del saber. Un discurso gobernado por el talante de la extrañeza, la protagónica presencia de Otro que incorpora el discurso, las asociaciones de índole musical, la fluidez, la fragmentariedad, la apertura, la inconclusión.



Aislado al fondo de su corredor, el ensayista autoengendra sus «quimeras y monstruos» (sic) para contemplarlos en «su inepcia y extrañeza». Para darles, por fin, un rol (I 8) a partir de la competencia hereditaria: la lengua. El ensayo es, tras el desdoblamiento del supuesto sujeto, la imagen de la unión sexual en el espíritu, la simiente que viene de fuera y produce «una generación buena y natural».

Recogido en sí mismo, desprovisto de máscaras que los demás puedan reconocer, el ensayista resbala por un terreno patinado de preguntas: ¿quién soy? ¿quién es ese otro, el lenguaje? El hombre, animal sociable, es, a la vez, el más disociable a causa de sus vicios (cf San Agustín). Mantiene entrevistas consigo mismo (Montaigne, I 39, anticipa literalmente la fórmula que Proust aplicará al amor, siglos después), porque el *nous* no es igual al *nous-même*. El ensayista habita la rebotica, la trastienda del negocio del escritor. A partir de esta escisión, se advierte la comunidad a la que se pertenece, el pueblo (sic Montaigne) el sujeto colectivo del habla en la lengua.

La operación del ensayo es azarosa. Más: obedece y construye una lógica del azar. El ensayo es el lugar del encuentro del yo y el azar. «También me ocurre que no me encuentro donde me busco y me encuentro más por casualidad que por las preguntas de mi juicio» (I 10). «Me gustaría más arreglar mis asuntos jugando a los dados que obedeciendo al pensamiento» (I 11). En la selva del yo se oculta el azar y viceversa. Es un juego del escondite, en el cual tanto desaparece uno como el otro, en su vínculo mutuo y ante la mirada del lector. Este también se pregunta, leyendo: ¿quién me habla? ¿quién dice lo que se dice? ¿cómo me constituyo en cada caso, subjetividad alterada, inconstante yo mismo?

La fortuna y el rapto son episodios de irrupción del otro en el discurso. Poulet define esta conducta de espera del otro como «discurso negligente y perezoso», una conducta de vagabundaje por una espesura verbal agujereada, cuya travesía no conduce a ninguna parte, pues es toda ella parcial, parte diversa en cada momento. Todo y nada en particular: la indeterminación. El ensayo formaliza esta indeterminación como calidad del pensamiento.

Tal vez el único modelo al que sigue este tipo de discurso sea el musical. Asuntos vanos que invocan la forma libre de la rapsodia (I 13). Ensayar es, también, un vocablo musical: se ensaya una partitura cuando la escritura musical inerte, la melografía, se corporiza en sonidos. Ensayar, intentar, remiten a otra forma musical muy característica del barroco: el tiento. También lo hacen la mudanza y la diferencia, lo que hoy llamamos variación: melodías que se gestan a partir de otra melodía básica, a la cual se invoca y, al mismo tiempo, se oculta, significante, ineludible e impronunciable. El mundo se reconoce en el libro que me reconoce: el mundo me reconoce en el libro en que me reconozco. Esta busca es, una vez más, un operativo musical barroco: el *ricercare*, la variación que va en busca de la melodía. Buscar, investigar, *rechercher*. El caballero va en *quête* del talismán, el novelista rebusca el tiempo perdido.

Como el músico, el ensayista se sirve de elementos contrarios y los mezcla. O quizá, las combinaciones existan en la oculta e inabarcable lógica de los sonidos, y el compo-



sitor (de la partitura o del ensayo) apenas los revele, los sorprenda y desenmascare. Ese otro, musicalmente organizado, músico oculto en la espesura del discurso, cuya música oímos e intentamos —ensayamos— formalizar en el texto, se parece notablemente al inconsciente del psicoanálisis, del cual suponemos una organización de tipo lingüístico, de fondo musical, porque hallamos sus huellas impresas en el discurso de la conciencia.

A esta altura, parece machacón diferenciar esta lógica de lo discontinuo de la lógica del sistema. La errancia y el viaje con rumbo fijo y seguro. Montaigne propone un saber contradictorio, en que habiten tanto el saber propio como el ajeno. Se diferencia de la pedantería, que sólo abarca el saber propio. Esta es un saber unidimensional, que anula la intermediación del receptor. El pedante se dirige a una escucha pasiva, inerte, fungible. La ciencia montaigniana no proporciona saberes terminales, sino herramientas de saber. Es como una droga eficaz pero corruptible. El vino báquico, por ejemplo. O el de Burdeos, ciudad de la que fue alcalde Montaigne.

A tales efectos, la información es poco importante. Montaigne se considera tan instruido como un párvulo. Sólidamente, sólo ha leído a Plutarco y a Séneca. De ellos extrae cosas como las Danaides de su tonel, llenando y vaciando sin cesar. Plutarco y Séneca son, también, invenciones (a dos voces, en el caso) de Montaigne.

A su vez, el lector colma y extrae del texto, que es un espacio continental. En la lectura se descubre cuando aparece ante su mirada el *moi-même* como un otro sin normalizar. Otro que carece de autoridad para ser creído y para instruir. Más que un sabio, se extrae de este discurso a un hombre hábil (I 26). Los clásicos, en este contexto, se citan pero no se siguen, pues la utopía de la verdad y de la razón pertenece a cada quien, a cada instante. No existe quien las pronunció por primera vez y para siempre. El mundo es nuestro espejo, pero un espejo multifacético, vario, divergente.

«El verdadero espejo de nuestros discursos es el curso de nuestras vidas» (I 26). Es decir: el discurso se mira en una vida inconclusa, un curso vital, un proceso abierto. El discurso es balbuceo, un exceso del decir sobre el deber decir. Balbuceo es *babil* y, tal vez, *Babel:* una diversidad de lenguas particulares sin Lengua Central.

El discurso puede decirlo todo, a favor y en contra de lo mismo (Montaigne cita la *Ilíada,* XX 249). El razonamiento es desconsiderado y azaroso (cf el *Timeo* platónico). Un contenido afectivo acompaña estos meandros: la queja supone cierta estima; la burla, una estima sin precio ni tasa. Deslizándose sobre la ignorancia, la opinión es siempre audaz. En cada acto del discurso, alienta la voluntad común de verdad, sin la cual los contradictores no se buscarían ni reunirían. Pero es un querer, no un contenido preciso. Esto otorga al discurso el espesor infinito de la entreglosa: interpretar las interpretaciones sin llegar jamás a interpretar las cosas (III 13). El discurso no trabaja con las cosas, con la inaprensible realidad. Su último sustento es un vacío vertiginoso, ante el cual el ensayo se detiene y calla, constituyéndose en un decir necesariamente fragmentario.



Montaigne se entrega a una construcción de paradigma musical en cuanto a las asociaciones con que opera, pero cuyo «tema» es siempre narrativo. Él cree que las gentes leen historias (I 16) y que el ensayista debe seguir un curso narrativo, pues se trata de contar algo de ese mundo en que toda pintura es de pasaje, allí donde todo se conmueve y la constancia es sólo una conmoción más lenta que las otras. «La vida es un movimiento desigual, irregular y multiforme» (III 3). Por tanto, el discurso que intente abordarla ha de moverse también, como se mueven las historias, de un episodio a otro.

La lectura es asimismo una narración. El lector se cuenta la historia de las historias que lee, añadiendo su relato al del texto. No retiene lo que percibe, sino que lo expulsa, a su vez. Es un lector diarreico, en que importa más la *façon* que la *matière*, como en el acto de evacuar, en que no sabemos qué sino cómo hacerlo. Lo guían el júbilo y el placer, no la profesión, lo mismo que al ensayista. Se lee a saltos, pasando por alto las páginas que dan tristeza o cansancio. Es lo que Montaigne llama un *esprit primesautier* (II 10), un espíritu o ingenio que todo lo trata como si fuera una primicia, como si existiera por primera vez. Como si la lectura lo acabase de producir. Cuando un discurso fastidia, hay que abandonarlo: en la lectura se produce un simbólico encuentro erótico como en la escritura, entre la parte masculina y la femenina del espíritu. Le gustan Plinio y Cicerón, por ejemplo, porque sus libros utilizan la ciencia, no la erigen (II 10). Prefiere el sabio al sabihondo elocuente. El disuasor al persuasivo.

He aquí una distancia más entre Montaigne y la lógica sistemática, que es, finalmente, una lógica teológica, pues todo saber emana de Dios y todo discurso proviene de Él y a Él reconduce. Dios es «la potencia incomprensible, origen y conservación de todas las cosas, todo bondad, todo perfección», ese Dios oculto y desconocido que reverenciaban en Atenas con la admiración de San Pablo. Ante Él, los hombres sólo disponemos de una razón ciega, variable y diversa que afronta la ceguera, variación y diversidad de la Fortuna. Por tanto, el saber humano ni proviene de Dios ni a Él se encamina. ¿Qué necesitaría un ser omnisciente de la equívoca condición humana?

Se pueden enumerar las cualidades de Dios (eternidad, perfección, etc.), no inteligirlo. En la palabra no hay lugar para las divinas potencias. El saber humano apenas se encierra en la fórmula: «Sólo sé que dudo». Mi certidumbre es mi incerteza.

Entre pensar y decir, entonces, hay un hiato. Se suelda idealmente en la dialéctica de los dos sujetos, el comprensor y el comprendido, el que enuncia y el que es enunciado, el que dice y el que escucha. El discurso se aplica a las formas del conocimiento, no a las cosas. Tampoco a los principios, que son materia de revelación. Todo filósofo es «impremeditado y fortuito». Su ejemplo: Raimundo Sabundo. De la vida sólo sabemos «lo explotado y empleado». *Verum factum est.* El objeto de este babélico discurso es el debate que parte de la incertidumbre, y no de la verdad, esencialmente uniforme y constante: ajena, por tal, al discurso profano. En cuanto al origen, es un



fenómeno que hace a la política del deseo, que se da nacimiento a cada instante: «Nuestros deseos rejuvenecen sin cesar. Estamos empezando a vivir siempre» (II 28).

V

El discurso montaigniano, esa entreglosa sin principio ni fin, es una inconclusa y sostenida meditación sobre el lenguaje. Sobre sus poderes y sus impotencias. Sobre los saltos de impalpable belleza que es capaz de dar y sobre las paredes que se lleva por delante y las dolorosas sentadas en el duro suelo.

Ante todo, sobre la dramática relación entre las palabras y las cosas, vínculo envolvente como una caricia, pero que da vueltas en torno a las cosas, las inmutables cosas, sin entrar en ellas. Todo nombre es extraño y exterior a la cosa que nombra. Mientras ella permanece invariable, su precio sufre constantes alteraciones en el mercado simbólico. Se produce, así, una paradoja significante que define, en parte, nuestra condición humana: no podemos apoderarnos cabalmente del mundo de las cosas por medio del lenguaje y, sin embargo, es el lenguaje el que legitima nuestra pertenencia a este mundo de objetos inconstantes, donde todo es pasajero y marcha hacia el exilio de la extrañeza. Los objetos no son las cosas y este mundo que es nuestra única propiedad, es un mundo que nos está vedado.

La antropología montaigniana lo es de un hombre locuaz y, al mismo tiempo, privado de elocuencia. El habla *(la parole)* es lo único que nos humaniza porque nos mantiene entre los otros (I 9). Pero la autoridad que sostengo sobre mí y sobre los otros es verbal, o sea confusa. El escritor reina en su materia pero no cree en ella. Su reinado consiste en dejarla correr a la aventura. Sus senderos regios no hacen más que bifurcarse: «El yo deviene gramaticalmente objeto» (Starobinski, pág. 34). El otro aparece constantemente y, con la misma constancia, escapa a toda maniobra de identificación. Cuando, harto de la inútil pesquisa, el yo se aísla, el otro aparece ante él y desvirtúa su soledad. Es en ese momento cuando el yo pasa a ser objeto del otro. «Yo presento a mí mismo ante mí, como argumento y como sujeto» (II 8). Busca la unidad huyendo de la escisión y la escisión cuando la unidad lo inmoviliza. Y vuelta a empezar. Es decir: vuelta a seguir.

Se replantea, aquí, el problema de algún modo central del decir discontinuo. Somos una sucesión de instantes desemejantes. ¿Qué elemento/s hace/n a la sucesión? ¿Cuál es el término de comparación entre lo desemejante? ¿Qué hay entre los instantes y los sujetos diversos y discontinuos? El ser montaigniano es (sigo a Starobinski) una suerte de espontaneidad incesante, que nace cada vez que es, o sea que es un ser distinto de sí mismo, radicalmente heterogéneo. Improvisa sus actos sin retomar lo adquirido. Es una especie de olvido perpetuo de sí mismo. Su única historia, su único pasado, se forjan en el libro que escribe. La identidad fija no le pertenece, se la adjudican las miradas ajenas que lo cristalizan como otro del Otro: el padre que nombra,



el rey que reconoce un estamento, el amado que acepta el amor. O es una mera abstracción formal, «la forma de la íntegra condición humana», cuyos contornos y límites ignoramos y que, sin embargo, llevamos entre todos y cada uno de nosotros: la humanidad.

Nombre dado por el otro (padre, rey, ser amado) o fórmula verbal de la incierta condición humana, la identidad y su fantasía de continuidad sólo tienen un lugar: el lenguaje. Un lenguaje que dice sin persuadir, no lo olvidemos, pero que es «divina y celeste institución», porque en él se revela lo inefable, y no en otro sitio.

En el lenguaje, el ser es constante, al menos porque siempre podemos creer que la palabra ser es la misma palabra, aunque sólo tengamos para afirmarlo otra palabra cuyo ser es otra palabra, etc. El lenguaje es el lugar utópico del ser, la utopía de la plenitud continua: la utopía de Dios. El ningún-lugar donde Él está siempre. Frente a la incertidumbre radical de los sentidos, que hacen inciertos a los objetos y su conocimiento, el lenguaje construye una helicoide en que la inconstancia halla su continuidad ideal: cada razón busca su apoyo en otra razón y así hasta el infinito. Sólo Dios, si apareciera en una vuelta de la espiral, podría atajar la infinita caída: nos trascenderíamos en Él, hallaríamos en Él la utopía del ser sin historia, por fin idéntico a sí mismo, eternidad sin principio, sin fin y sin cambio. Sólo Él puede decir que es quien es. De una vez y para siempre.

Por todo ello, el oculto orden del discurso, la bella materia, es estético y está implícito en el lenguaje. Es el esplendor de la verdad, de la imposible verdad. Una suerte de brillo crepuscular, que no alcanza a alumbrar las cosas en todos sus costados y confines, que nos da tanta luz como tiniebla.

Reconociendo la legitimidad de la apariencia y renunciando al ser (fuera de la utopía del ser que es el lenguaje, que es, a su vez, apariencia), Montaigne anticipa y define el espacio barroco, el de la primera y radical crisis de la modernidad. En el otro extremo de la parábola, Rousseau dejará el mundo de las apariencias en sombra y se refugiará en la transparencia interior del corazón. En el orbe montaigniano, la estructura es un laberinto en que las falsas apariencias constituyen el «curso legal». Sólo le falta para ser barroco la Gracia amarga del desengaño. Él no parte de engaño alguno, parte de la certeza erótica y musical del lenguaje.

Mundo sin verdad y, por lo mismo, sin centro y sin exterior, sólo tiene un espacio diferencial: el lugar del escritor, su refugio en la interioridad que construye su intimidad con el lenguaje, con el otro, alteridad única e interlocutor privilegiado, al mismo tiempo. Una casa apartada, villa y corte de sí mismo, despacho y corredor, gabinete y pasillo.

VI

Michel de Montaigne era hijo de Pierre. Miguel de la Montaña era hijo de Pedro (piedra) de la Montaña, hijo de la materia con que la montaña estaba hecha. A su vez, la enfermedad familiar de los Montaigne era el mal de la piedra. En el nombre



del padre había algo enfermizo. Don Pedro gozaba de la imagen que le proporcionaba su hijo y se la llevó consigo. Se produjo, de esta forma, una situación paradójica y fuertemente contradictoria: yo soy hijo del deseo paterno, mi imagen ha sido aprobada por mi padre, pero, por esto mismo, me la ha arrebatado.

Para sustituir esa mirada deseante que el padre se llevó, Michel buscó la de su amigo-amante, Etienne de la Boëtie. Le cede la palabra, dejando que sus sonetos aparezcan en medio de sus ensayos. Se deja penetrar por la palabra del querido Etienne. Al mismo tiempo, Montaigne lo penetra con su discurso sobre la amistad, para reavivarlo con su invocación. Habla de él cuando el otro está ya muerto y no puede escucharlo. En el otro está la verdad del yo, pero, a su vez, oculta: opaca y escasamente descifrable. En el deseo de mi padre está mi legitimación como sujeto, pero mi padre se ha llevado su mirada y, con ella, su objeto, es decir yo mismo.

En el discurso de Montaigne aparecen estos desgarros. Él escribe en francés, con largas citas en latín. Dice que el latín es su lengua materna, pues se lo hizo aprender su madre con un profesor alemán. La madre buscó introducirle una lengua fundante que no fuera la del padre (el francés) y el instrumento fue un tercero, que fungió de padre instructor. El latín lo conecta con los clásicos y el francés con sus lectores contemporáneos. La madre es la lengua de lo intemporal y el padre, la lengua de la historia.

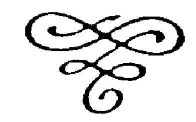
Toda esta novela de diván viene sólo a cuento de que pone en escena el drama intelectual del escritor renacentista. El padre que lo une a la historia lo desconecta de ella, retirando su mirada constituyente. La madre que lo vincula a lo clásico, lo sempiterno, le provee un instrumento muerto, el latín. En los huecos que dejan ambos sistemas deficitarios, Montaigne instala su discurso flotante, su gran coreografía musical y divagante sobre el vacío radical de la condición humana, a la cual no reaseguran el padre ni la madre. Montaigne piensa desde la raíz de su imaginaria orfandad. El otro, que aparece constantemente en su meditación, es un hermano en el cual se reconoce como huérfano, y viceversa, en una relación de amor y de espejo místico.

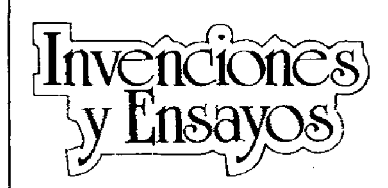
En esta dimensión mítica, Montaigne da un salto hasta nosotros, se deja arrastrar hasta nuestra contemporaneidad de lectores, que lo originamos a cada instante, como él quería (y sigue queriendo). En otro aspecto, el documental-histórico, podemos compartir la descripción de Starobinski: Montaigne sostuvo una moral del rechazo porque era un gentilhombre que desdeñaba el mundo social dominante que le rodeaba y vivió refugiado en sus posesiones. Su mundo mental pertenecía a un sistema histórico extinguido, por eso le faltaba finalismo y el futuro carecía de valor para él. En su visión de la historia no hay la primacía progresista del porvenir inherente al Renacimiento. Invariable en su conjunto y de inaprensible variedad en su detalle, el mundo histórico montaigniano carece de lugar para la práctica modificadora. No sabemos cómo es, por tanto nada podemos hacer con él, lo cual equivale a decir que sabemos cómo es y queremos que siga tal cual.

Esta situación del escritor nos permite repetir lo que hemos dicho antes respecto a las contradicciones nativas de la modernidad. Si llevamos la propuesta de profaniza-

ción del mundo al extemo, éste se vuelve inasible, pues la razón humana es incapaz de dominar sus fronteras y sus leyes. Si conservamos su estructura teológica, es posible adivinar el sistema del mundo e intervenir en su despliegue. De alguna manera, el hombre moderno intuye que, sin la ayuda de los dioses, la historia es impracticable. Ello lo constriñe a redefinir constantemente lo sagrado. Montaigne le dio un espacio modesto: el lenguaje. Para un escritor, no es poco. La cuestión, no obstante, sigue abierta: ¿quién administra el ingreso en la zona sagrada del lenguaje?

Blas Matamoro





Montaigne y el descubrimiento de América

Parece justo, en esta conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, recordar algunas de las opiniones que este hecho, trascendental en la historia del mundo, sugirió a Montaigne cuyo cuarto centenario de su muerte se conmemora precisamente en este año de 1992.

La bibliografía acerca de Montaigne y América es inmensa, hasta el punto de que para muchos especialistas el «tema americano» en los *Ensayos* ha sido el que ha dado lugar a más estudios y comentarios. Tal vez por esa razón sea siempre factible, dada la riqueza del tema, resaltar algunos puntos no suficientemente destacados y evocar en la medida de lo posible lo que desde nuestro punto de vista consideramos esencial en el pensamiento de Montaigne. Como es bien sabido, Montaigne no sólo ha dedicado un capítulo completo a hecho tan importante (L. 1.°, cap. XXXI *), sino que abundan en los *Ensayos* frecuentes alusiones, incluso extensos fragmentos referentes al acontecimiento que trastocó tan profundamente la imagen del mundo conocido hasta entonces. Aprovechará siempre para insistir en lo que tanto le preocupa: advertir errores, afirmar la necesidad de juzgar con criterio propio por la vía racional, no dejarse llevar por opiniones ajenas por muy consagradas que estén, lo que nos permitirá disfrutar con sus observaciones tan oportunamente expresadas, tan pertinentes y libres de todo conformismo y rutina.

Se me permitirá recordar que el descubrimiento de una humanidad exótica derrumbó desde sus cimientos la hasta entonces imperante imagen del mundo ofrecida por la Biblia. Ello trajo como consecuencia, por parte principalmente de los teólogos, un afán desmedido por conseguir conciliar la realidad con la ficción, es decir de sostener contra toda evidencia que el mundo descubierto no era un *nuevo mundo* sino continuación de Europa.

En segundo lugar también resultó extraño para los humanistas que los antiguos, a quienes tanto veneraban, no hubiesen hablado de esas tierras hasta entonces desconocidas.

No era ésta la primera vez que Montaigne, a pesar de su prudencia, se manifestaba

* *Hemos utilizado para las citas de Montaigne la edición de los* Ensayos *de Villey-Saulnier, París, PUF, 1965, que indica si el fragmento del texto corresponde a la primera edición (1580, A) a un añadido de la de 1588 (B) o a uno de la edición póstuma basada en el Ejemplar de Burdeos (C). Señalamos estos importantes datos en nuestras notas.*

en contra de afirmaciones sin fundamento probado y únicamente dictadas —y eso sí con pertinaz e inapelable contumacia por los prejuicios religiosos—, afirmaciones que después habían resultado falsas. Ya en la cuestión de las antípodas, tema igualmente conflictivo entonces, expresó su opinión con firme ironía. Sabido es que su existencia admitida por los principales filósofos de la antigüedad fue afirmada explícitamente por Platón. Pero la autoridad de San Agustín, ateniéndose a la imagen plana que de la Tierra ofrece la Biblia, negó que hubiese antípodas. Con los descubrimientos geográficos quedó demostrada su existencia, mas siguió siendo un tema que los bien pensantes preferían eludir mientras que a él aludían con tanta complacencia como cautela los espíritus más abiertos e inteligentes. Que el abordar este asunto de frente comportaba riesgo no necesita pruebas. Todavía Feijoo, en pleno siglo XVIII, al hablar de esta cuestión, cree prudente, para que nadie piense que ataca a San Agustín, justificar al santo con mejor voluntad que argumentos[1].

Por lo pronto Montaigne, al opinar sobre estas controversias, no duda un momento en considerar América un Nuevo Mundo. No defiende ni justifica su postura frente a la de los teólogos. Es algo tan evidente para él que le basta siempre con mencionar el nuevo continente con la expresión «Nuevas Indias», «Indias Nuevas» o «Nuevo Mundo». Si tenemos en cuenta la contumacia con que las jerarquías eclesiásticas seguían sosteniendo lo insostenible se comprende fácilmente que Montaigne, siempre con exquisito tacto, no quiera intervenir directamente en tan peligrosa polémica. Se limita a rechazar con firme convicción y moderación expresiva algunas de las opiniones entonces más difundidas, por ejemplo que esas nuevas tierras sean la Atlántida. «No creo (dice) que aquella isla sea el Mundo Nuevo que se acaba de descubrir, porque la Atlántida casi tocaba a España y sería un efecto increíble de la inundación el haberla hecho retroceder más de doscientas leguas». También niega que se trate, como algunos dicen, de un territorio al que emigraron en la antigüedad muchos cartagineses. En cambio se equivoca Montaigne aduciendo que «las modernas navegaciones han descubierto que tal mundo no es una isla, sino tierra firme y continente unido a las Indias Orientales». Lo cual demuestra que todavía no se había extendido en Europa o no había llegado a sus oídos el descubrimiento por Vasco Núñez de Balboa del llamado «mar del Sur» y luego, por Magallanes, «océano Pacífico» en el proyectado viaje de circunvalación de la Tierra que, desgraciadamente, no pudo llevar a cabo por haber muerto en una de las islas que hoy forman el archipiélago de Filipinas. Fue el español Sebastián Elcano quien consiguió realizar felizmente tan asombrosa y peligrosa hazaña, regresando a España, tras tres años de penalidades, en septiembre de 1522, dato que también se ignora todavía, ya que en los libros de historia suele figurar Magallanes como el primero que dio la vuelta al mundo.

Otros autores defenderán la tesis de que el descubrimiento había sido previsto por los antiguos, alegando algunos fragmentos de Virgilio y de Séneca como textos proféticos, sosteniendo que el descubrimiento de América había sido llevado a cabo por designio divino. Es mérito del gran historiador de las Indias el jesuita José de Acosta

[1] Essais, *Libro II, cap. XII, pág. 572 (B) y Feijoo,* Cartas eruditas, *Clásicos castellanos, págs. 99-100.*



haber rebatido con objeciones adecuadas esas presuntas profecías que tampoco Montaigne admitirá.

En realidad, todo ese afán de considerar América como una parte del viejo mundo no sólo responde a los deseos de teólogos y de humanistas sino que, en el fondo, estas discusiones encubren una serie de objetivos, el derecho de conquista, el derecho a colonizar, con todos los intereses que ello implica, intereses políticos y económicos sobre todo[2]. Entre los españoles se echa mano igualmente de todos los argumentos plausibles y no es el menos esgrimido el que afirma que América ha sido descubierta por nosotros porque Dios ha querido premiar así la fe de los españoles. Francisco López de Gómara en su *Historia General de las Indias* interpreta la conversión de los indios al cristianismo por los españoles como designio divino. Saavedra Fajardo, en pleno siglo XVII, aunque por boca de personajes mitológicos, alude a «aquella separación de otro mundo no conocido o ya olvidado de los hombres, después que la fuerza de las olas le retiraron y tantos montes y valles de agua le hicieron incomunicable». Y prosigue: «El descubrimiento y conquista deste nuevo mundo [...] sería premio debido a la piedad y valor de los españoles»[3].

Más sorprendente resulta aún que Voltaire, que se opone a todos los teólogos que desde el descubrimiento de América se esfuerzan por conciliar la existencia de los americanos con las enseñanzas de la Biblia, tenga que protestar en pleno siglo XVIII de que: «Todavía se imprimen hoy mapas del Viejo Mundo en que América aparece bajo el nombre de Isla Atlántica. Las islas de Cabo Verde figuran con el nombre de Gorgonas y las Caribeñas con el de islas Hespérides»[4].

Fiel a su costumbre de sacar provechosas conclusiones de cualquier detalle, incluso insignificante en apariencia, y en este caso de la prodigiosa realidad descubierta, Montaigne no se limita a manifestar la sorpresa lógica ante semejante acontecimiento para demorarse en ello, sino que enseguida vislumbra la probabilidad de nuevos horizontes, de nuevos hallazgos como tal vez nos aguardan, impulsando siempre nuestra imaginación hacia novedosos futuros posibles. Emplea una vez más uno de sus procedimientos estilísticos favoritos, la interrogación retórica, reforzada por una expresión dubitativa a la que, en este ejemplo, acompaña sutil pero nítida afirmación irónica, lo que solicita discretamente la adhesión del lector: «Nuestro mundo acaba de encontrar otro (y quién nos asegura que sea el último de esos mundos similares al nuestro puesto que los Demonios, las Sibilias y *nosotros* hemos ignorado éste hasta ahora) no menos grande»[5]. En otro momento y distinto contexto insiste de nuevo en la ignorancia de los antiguos y en la nuestra. Refiriéndose a China recuerda: «...cuya historia me enseña cuánto más amplio y más diverso es el mundo de lo que los Antiguos y *nosotros* sabemos...»[6]. Nosotros, es decir los cristianos que poseemos un libro inspirado por Dios. Y recalca que este desconocimiento no lo padecen sólo las personas ignorantes: «Este descubrimiento de un país infinito parece ser de importancia. No sé si puedo asegurar que en el futuro no se haga otro descubrimiento, ya que tantos personajes más importantes que nosotros se han equivocado en cuanto a éste»[7]. Y

[2] *V. Monique Mund-Dopchie, «L'Extrême-Occident de l'Antiquité classique et la découverte du Nouveau Monde: une manipulation de textes à des fins idéologiques», en* Nouvelle Revue du XVIe siècle, *1990, n.º 8, págs. 27-49.*

[3] *Diego Saavedra Fajardo,* República literaria, *Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos castellanos, 1942, págs. 26-27.*

[4] *Voltaire,* Essai sur les moeurs, *París, Garnier-Frères, 1963, vol. I, pág. 29.*

[5] *L. III.º, cap. VI, pág. 908 (B).*

[6] *L. III.º, cap. XIII, pág. 1071 (C).*

[7] *L. I.º, cap. XXXI, pág. 203 (A).*

ahora viene bien recordar el consejo que, deducido de anécdotas clásicas, formuló anteriormente: «He aquí cómo debe uno guardarse de adherirse a las opiniones vulgares y hay que juzgarlas por la voz de la razón, no por la voz común»[8].

La existencia de tan fascinante como inesperado Nuevo Mundo dio lugar al florecimiento de una literatura de viajes cuyos autores eran con frecuencia protagonistas de los hechos que relataban o también eruditos que narraban lo que se apresuraban a recoger de la tradición oral. En este aspecto obvio es que tienen capital importancia nuestros *Historiadores de Indias.* Claro que también se difundieron gran cantidad de textos en los que alternan informaciones más o menos verídicas con detalles fantásticos y utópicos que entusiasmaban a los lectores fascinados por tantas presuntas o auténticas novedades como iban conociendo. Conviene tener presente a este respecto que «Todavía en el siglo XVIII era difícil distinguir entre libros de viajes llenos de fábulas y los de autores serios», lo que da idea del estado cultural de la época[9].

Montaigne, como es comprensible, también se sintió atraído por esos relatos que describían formas de vida tan distintas y opuestas a las nuestras. Se referirá a ellas ampliamente en el capítulo XXIII, del Libro 1.°, *De la costumbre y de no cambiar con facilidad una ley establecida.* Mas es preciso hacer constar que en la larga enumeración de curiosidades que presenta, no todas proceden de la literatura de su época, sino que la paciencia de los eruditos ha descubierto que tal vez la mayoría procedan de la *Historia General de las Indias* de López de Gómara, pero otras las ha tomado de Herodoto, o de Quinto Curcio, de Jenofonte o de Plutarco, principalmente. Y eso sin contar algunas cuya fuente sigue siendo desconocida.

A modo de introducción y sirviéndose de ejemplos concretos tomados de su propia experiencia y de la de su entorno, así como de sus lecturas, Montaigne critica la fuerza de la costumbre, tan tiránica como sutil que, alevosamente, nos hace incapaces de oponernos a ella porque ni siquiera nos damos cuenta de nuestra sumisión. Su autoridad sobre nosotros desde la infancia nos impide vislumbrar su opresión, reflexionar libremente y nos convierte en esclavos de la rutina que ejerce su dominio sobre todo nuestro pensamiento y mentalidad: «¿Qué no puede acerca de nuestros juicios y de nuestras creencias? ¿Hay alguna idea, por rara que sea [...], que no se haya establecido como ley en los sitios donde le ha parecido?». Muy justa es aquella antigua exclamación: «¡Qué vergüenza para un naturalista, cuyo papel es observar y escrutar la naturaleza, el pedir a mentes deformadas por la costumbre, las pruebas de la verdad! Estimo que no entra en la mente humana fantasía tan insólita que no halle ejemplo en alguna usanza pública y consiguientemente que nuestra razón no acepte y afinque»[10].

Siguiendo una táctica frecuente en los *Ensayos*, surgen de improviso en el texto aserciones, por lo general, brevemente expresadas, tajantes, de un pensamiento si no ajeno en principio al tema dominante del capítulo, sí más personales, que abren sugerentes perspectivas al lector cuidadoso y sagaz, y pasan a menudo inadvertidas a los lectores apresurados y sólo atentos al asunto predominante del texto. En el capítulo

[8] *L. I.°, cap. XXXI, pág. 202 (A).*

[9] *Michèle Duchet,* Anthropologie et Histoire au siècle des lumières, *París, Maspero, 1971, pág. 66. V. también M.E. Thirion, La Fontaine,* Fables, *Hachette, 1890, L. VI, fábula V: «L'Amérique dans les fables de La Fontaine est considérée comme la terre de tous les prodiges».*

[10] *L. I.°, cap. XXIII, pág. 3 (A), (B) y (C).*



que nos ocupa, probablemente la curiosidad y la impaciencia de los lectores por conocer la existencia de usos y hábitos tan diferentes y hasta opuestos a los nuestros, a menudo les hará pasar por alto esas afirmaciones intercaladas, tan henchidas de sentido profundo y nuevo en contradicción con los criterios morales establecidos. Y a este resultado contribuirá también la rapidez expresiva con que Montaigne va enumerando las diversas costumbres en frases cortas, utilizando constantemente el breve adverbio «donde» *(où)* y sin demorarse en ellas, sin comentarlas ni a favor ni en contra, sorprendiendo continuamente al lector, abrumado casi por tal cantidad de insospechados antagonismos frente a sus propias reglas morales, consideradas prescritas por Dios y por tanto naturales, únicas, intangibles.

De ahí, en parte, la fama tan extendida entonces de un estilo desordenado, ingenuo, espontáneo, incluso incoherente. Una crítica moderna ve en ello una causa fundamental de la tardía inclusión de los *Ensayos* en el *Indice romano* (1676): los censores se perdieron en la profusión heterogénea de asuntos, citas clásicas, ejemplos de tipo personal, repeticiones y aparentes contradicciones. Otros críticos consideran que esa mezcla abigarrada de temas dispares y de muy distinto nivel cultural, en los que alterna la erudición con detalles de lo cotidiano, no parecía ofrecer consecuencias graves, era inofensiva[11].

Asimismo, precisemos que no deja de ser interesante que sea precisamente en un fragmento que trata de las «Nuevas Indias», sobre todo, donde surgen muchas de esas aseveraciones firmes y audaces intercaladas entre las costumbres de otros pueblos. Recordemos también que éste es uno de los capítulos en que Montaigne ha introducido pensamientos cada vez más atrevidos en las sucesivas ediciones y particularmente en las que se han publicado póstumas y añadidos que refuerzan lo expresado anteriormente, pues como tuvo interés en aclarar en otra ocasión «añado pero no corrijo»[12].

Vayan seguidamente algunos ejemplos de usos particularmente chocantes para la moral de nuestra civilización cristiana: «Existen pueblos donde las jóvenes solteras pueden abortar impunemente a sabiendas de todos. Hay países donde existen burdeles públicos de varones y hasta matrimonios entre ellos. Donde cada uno hace un dios de lo que le place, el cazador de un león o de un zorro, el pescador de cierto pez e ídolos de cada acción o pasión humana: el sol, la luna y la tierra son los dioses principales. Donde se cambia de forma de gobierno, según lo requieran las circunstancias; se depone al rey cuando parece oportuno y se le sustituye por ancianos que se hacen cargo del mando del Estado y a veces se deja éste en manos del pueblo...»

Y, de repente, sin transición ni comentario, una enunciación que rompe con la creencia establecida: «Países donde viven convencidos de esa opinión tan rara e incivil de la mortalidad de las almas», enunciación añadida por Montaigne en la última edición publicada por él, y solamente acompañada de esos dos adjetivos que señalan su infrecuencia y rareza sin expresar ninguna crítica determinada.

[11] *Michel Butor,* Essais sur les Essais, *Gallimard, 1968, pág. 144.*

[12] *L. III.°, cap. IX, pág. 963 (B).*

Historiadores de Indias y viajeros han hablado de haber hallado pueblos sin creencias. Nuestro Arriaga confirma la existencia de pueblos impermeables a toda idea de divinidad que padecen —son éstas sus palabras— «una ignorancia invencible de Dios»[13]. Y el padre jesuita José de Acosta presenta a los indios occidentales como desconocedores incluso de la palabra Dios[14]. Así Montaigne no es ajeno a ese derrumbamiento de una de las pruebas de la existencia de Dios, más difundidas, la del consentimiento universal, todavía esgrimida no hace tantos años.

Poco después, gracias a los primeros librepensadores franceses del siglo XVII, como La Mothe Le Vayer, por ejemplo, se difundirá, al menos en Francia, la tesis de que este argumento tantas veces alegado del consentimiento universal es pura quimera, que las relaciones de historiadores de Indias y los libros de viajeros han arruinado definitivamente[15]. Como es fácilmente comprensible, no surgirá una polémica abierta entre los adictos a la tradición religiosa y aquellos, poco numerosos, que prefieren pensar de acuerdo con los datos que les ofrecen los cada vez más interesantes descubrimientos. ¿Sería posible cualquier discusión pública sin una transformación profunda de la sociedad que permitiese la libertad de expresión y el cultivo de una ciencia de valor universal? ¿Esa ciencia que todavía apenas si ha nacido y que tardará mucho todavía en triunfar? Además es justo tener en cuenta que los historiadores de Indias son perfectamente ortodoxos y los primeros en sorprenderse de sus hallazgos que no hacen vacilar su fe, hallazgos que dan a conocer porque predomina en ellos, ante todo, un muy meritorio deseo de objetividad, de verdad.

Con todo y no obstante, estos historiadores ejemplares, la fuerza de la tradición sostenida por el hábito secular de creerse en posesión de la verdad y con el derecho a imponérsela a los demás, hará que algunos sigan pertinaces en rechazar todo lo que se oponga a sus propias convicciones. Por ejemplo, Bossuet, con la obstinación que le caracterizaba, todavía a finales del siglo XVII, en 1689, y que estaba al tanto de las objeciones que se hacían al catolicismo, con mayor o menor cautela, entre otras de que no es universal puesto que existe un continente en que los hombres no han oído jamás hablar de Cristo, replicaba con este argumento: «Id, pues, a desmentir con infundios a San Pablo y a Jesucristo, alegándoles las Tierras Australes, para negarles su predicación escuchada en toda la Tierra»[16].

Veamos ahora tres de esas opiniones de Montaigne a las que hemos aludido, reflexiones suyas presentadas de forma escueta, sin ir precedidas de ninguna expresión que las realce, técnica muy suya en que la concisión intensifica la expresividad. Precisemos que las tres fueron añadidas en la última edición preparada por él y que no pudo llevar a efecto por haberle sorprendido la muerte, lo que demuestra la veracidad de lo que ya nos había advertido: «Digo la verdad no tanto como quisiera, sino tanto como me atrevo; y me atrevo un poco más al envejecer...»[17].

1.ª.- C) «Los milagros están en relación con la ignorancia que tenemos de la naturaleza, no con la propia naturaleza».

[13] *Julio Caro Baroja,* Las formas complejas de la vida religiosa en los siglos XVI y XVII, *Madrid, Akal, 1978, pág. 537.*

[14] *Antoine Adam,* Les libertins au XVII[e] siècle, *París, Buchet/Chastel, 1964, pág. 126.*

[15] *Antoine Adam,* obra cit., *pág. 13 y Michèle Duchet,* obra cit., *pág. 10.*

[16] *Bossuet,* Deuxième avertissement aus Protestants, *1969, Lachat, XV, pág. 275, citado por Paul Hazard,* La crise de la conscience européenne, *Boivin, 1935, pág. 214.*

[17] *L. III.º, cap. II, pág. 806 (B).*



2.ª.- C) «Las leyes de la conciencia que decimos nacen de la naturaleza, nacen de la costumbre»

Para Montaigne, por lo tanto, no es la conciencia la que nos dicta nuestras normas de conducta; no existe, pues, moral natural. Y esta idea está tan afincada en él que, como en el caso de los *milagros* y en otros más, volverá a afirmar en el capítulo XII del Libro 2.°, que no hay leyes naturales.

Nuestras reglas morales nos vienen impuestas por la costumbre de nuestro entorno familiar, social, político y religioso: son pura rutina. Y tanta es la autoridad de la costumbre que se apodera de nosotros sin que ni siquiera lo advirtamos.

3.ª.- C) «Hasta el punto de que lo que se sale de las normas de la costumbre, se cree que está fuera de las normas de la razón»[18].

También es en este capítulo donde aconseja la conducta que debe seguir el hombre prudente y juicioso, conducta que ha sido considerada muy propia del conservadurismo político que manifiesta Montaigne en varios momentos y particularmente con ocasión de rechazar la «novedad» que ha dado lugar a las guerras de religión. Dice así:

> ...que el prudente debe, en su fuero interno, separar su alma de la multitud, y mantenerla en libertad y poder de juzgar libremente de las cosas; pero frente al exterior, debe adoptar completamente las maneras y normas vigentes[19].

Este consejo —como si fuera una consigna— es el que adoptarán los libertinos eruditos o librepensadores, sobre todo después de la condena y muerte del gran poeta Teófilo de Viau para, dado el régimen político absolutista existente y «convencidos de la inutilidad de una lucha abierta, salvar al menos lo esencial de la libertad inferior de la inteligencia y del pensamiento».

«Intus ut libet, foris ut moris est», dirá en una carta a su hijo el médico Guy Patin, porque hay que adaptarse a las circunstancias[20].

Y así es cómo la curiosidad de Montaigne, que le ha impulsado a recopilar las costumbres que ha considerado más dignas de ser conocidas, le relaciona, en cierto modo, con los primeros etnólogos que han reunido datos más o menos ciertos y de manera sistemática. Pero Montaigne ha ido más lejos porque no se ha conformado con acumular datos y no sólo por la lección de tolerancia, de pluralismo, de relativismo moral que inspira el capítulo sobre «las costumbres». Sus oportunas reflexiones y crítica de la vida de su tiempo, como la muy importante, entre otras, de la administración de justicia, así como sus afirmaciones tan categóricas como audaces que hemos citado, constituyen aportaciones de gran interés para la creación posterior de una ciencia del hombre. Las noticias que le han llegado a través de los historiadores de Indias, especialmente de López de Gómara, han enriquecido notablemente los *Ensayos* y los han dotado de futuras perspectivas antropológicas.

Se acaba aquí el fruto intelectual que Montaigne ha recogido y nos ha transmitido del descubrimiento de América. Montaigne, tan al tanto de la actualidad de su tiempo, no ha dejado de aportar su contribución a un tema ampliamente difundido en el Rena-

[18] *L. I.°, cap. XXIII, pág. 112 (C), pág. 115 (C) y pág. 116 (C).*

[19] *L. I.°, cap. XXIII, pág. 118 (A).*

[20] *Antoine Adam*, obra cit., *pág. 157.*



cimiento, la oposición entre la bondad del hombre natural, inocente, ingenuo, que vive feliz en íntimo contacto con su entorno natural, frente al hombre corrompido por la civilización, tema que, por otra parte, no podía ser soslayado por Montaigne ya que la crítica que encierra, coincidía, en cierta manera, con su disconformidad hacia la organización social europea de la época en que le tocó vivir, así como los su indignación por los abusos y crímenes perpetrados contra los indígenes del mundo recientemente descubierto.

También él se ha dejado fascinar por el ensueño de una vida presuntamente feliz, no acongojada por los males que inventan la ignorancia y la crueldad del hombre civilizado. Nos referimos, claro está, al mito del «buen salvaje». Ya a principios del siglo XVII saldrá a la luz, resurgido en el siglo anterior, el mito de la edad de oro que, a su vez, influirá en la proliferación de novelas pastoriles con la exaltación de placeres sencillos y naturales. El sueño y la ilusión de una vida libre del deseo de gloria, de ambición, de avaricia, del ansia de oro y de poder florecerá repetidas veces en la literatura del siglo XVII y constituirá un anhelo común, no por utópico menos real, particularmente en las obras de los libertinos, pese a sus diversas particularidades y tendencias personales, noble obsesión cuya vigencia más o menos soterrada perdurará durante toda la centuria. En este aspecto, también, y en muchos otros, grande será la influencia de Montaigne —a la que ya hemos aludido— en los libertinos eruditos del llamado «siglo clásico». Desgraciadamente, una historia de la literatura deliberadamente parcial ha venido presentando este siglo sin fisuras y monolítico, silenciando, sobre todo, la actividad literaria del primer tercio del siglo que es de capital importancia. Precisamente, ya entonces estaba siendo minado por ideas renovadoras que florecerán en el siglo de las luces. Decisivo acerca de esta influencia es el testimonio de Pierre Villey: «Tengo interés en señalar, sin embargo, que, si no me hubiera faltado espacio, hubiese dado muchas más citas de Naudé, de La Mothe Le Vayer y de su grupo, con el fin de demostrar mejor la deuda de los libertinos del siglo XVII (hacia Montaigne) que es considerable»[21].

Sólo citaremos aquí un ejemplo de este tema, en la literatura española, de una obra que conoció Montaigne. Antonio de Guevara, autor que alcanzó gran celebridad en la Europa de su tiempo con su *Relox de Príncipes o Libro Aureo del Emperador Marco Aurelio* había introducido en el texto un episodio, «El villano del Danubio», que exalta la superioridad moral del hombre «natural» frente a la perversión del hombre civilizado. Esta narración difundió en toda Europa el mito del buen salvaje. Hasta La Fontaine, ya a últimos del siglo XVII, todavía se inspirará en Antonio de Guevara para escribir la fábula que tituló «El campesino del Danubio» (Libro XI, fábula VII).

Puede decirse que este episodio de Antonio de Guevara difundirá en Europa el mito del «buen salvaje» aunque ya era perceptible en la obra de Bartolomé de las Casas, en los libros de viajes y hasta en los historiadores de Indias.

Mas la originalidad de Montaigne estriba, desde nuestro punto de vista, en una característica esencial: el haber encarnado en seres reales el personaje mítico y no en

[21] *Pierre Villey, Montaigne,* Essais, *pág. 1118 y Otilia López Fanego, «Montaigne y los librepensadores franceses del siglo XVII»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *septiembre, 1980, n.º 363, págs. 546-559.*



seres de ficción dotados de tendencia moralizadora abstracta. La proximidad en el tiempo y en el espacio, por lo que a Francia se refiere, le ha permitido una comparación entre sus «buenos salvajes» y sus compatriotas, que va a conferir al tema tradicional, resonancias distintas. Ha desarrollado este asunto especialmente en el capítulo «De los caníbales» que ha dado lugar a múltiples comentarios e interpretaciones, no sólo diferentes sino contradictorias. Se ha extendido, en la descripción de la fertilidad y salubridad de esas regiones y en la ingenuidad y bondad de sus habitantes que hasta ignoran las palabras que significan «mentira, traición, disimulo, avaricia, envidia, maledicencia» y, como si respondiera a Platón, piensa cuán alejada de esta perfección le parecería al filósofo la «República» que imaginó. Esos indios constituyen realmente una sociedad en todo semejante a lo que se cuenta de la edad de oro, sin guerras de conquista, sin persecución del vencido en las escaramuzas que hacen sólo para poner a prueba su valor, pues son valientes. Ponderará la dulzura de su vida despreocupada e insistirá, cómo no, en que carecen de ambición, de comercio lucrativo y en que no hay entre ellos apenas distinciones sociales. Elogiará igualmente sus dotes poéticas. Recordemos que Carlos V pasó también una tarde agradable en Valladolid viendo danzas indias y escuchando su música exótica. Tampoco tienen leyes ni magistrados y esta circunstancia dará lugar al único elogio tributado por Montaigne a los Reyes Católicos: «El rey Fernando de España, al enviar colonos a las Indias, ordenó sabiamente que no fuesen allí jurisperitos, para impedir que se multiplicasen los pleitos en el Nuevo Mundo, juzgando con razón la ciencia de la justicia cosa generadora, por su esencia, de altercados y división; opinando como Platón que jurisconsultos y médicos son malos elementos en un país»[22].

Montaigne volverá de nuevo sobre este tema de la administración de justicia que tanto le obsesiona, por la forma tan absurda en que se realiza y los resultados tan inicuos a que da lugar, en el famoso capítulo XII del Libro 2.°.

«Los que vuelven de este mundo nuevo, que ha sido descubierto en tiempos de nuestros padres, por los españoles, nos pueden dar testimonio de cuán más legítimamente y mayor conformidad con la equidad que los nuestros viven esas naciones sin magistrados y sin leyes...[23] Asimismo, las opiniones realmente revolucionarias manifestadas por los indios que vio Montaigne en Rouen le impresionaron y mitigó la rebeldía que entrañaban con oportuna ironía[24].

Como era de esperar, Montaigne ha criticado los crímenes llevados a cabo en el Nuevo Mundo por los conquistadores. Todas las guerras coloniales están cimentadas sobre crímenes. Hoy sabemos bien que es así y ello aún en nuestros tiempos. Era lógico que Montaigne criticase a los españoles que, al ser los descubridores del Nuevo Mundo, fueron los primeros en arriesgarse a conquistarlo. Cuando Montaigne denuncia «tantas ciudades arrasadas, tantas naciones exterminadas, tantos millones de pueblos pasados al filo de la espada», la amplitud de la matanza parece inspirarse de Las Casas, cuyos datos, en particular los numéricos acerca de un continente extenso

[22] *L. III.°, cap. XIII, pág. 1066 (B).*
[23] *L. II.°, cap. XII, pág. 497 (A).*
[24] *L. I.°, cap. XXXI, pág. 213 (A).*



pero poco poblado, han sido rigurosamente desmentidos por la crítica moderna. Para Marcel Bataillon es imposible saber si Montaigne ha leído o no a Las Casas[25]. Mas sin entrar ahora en la polémica acerca del llamado «apóstol de las Indias», cuya figura está perdiendo actualmente la idealización con que ha sido considerada, sí queremos dejar constancia de su entusiasta convicción al afirmar que «todas las gentes del mundo pertenecen a la especie humana». «Esta notable doctrina fue la primera declaración y justificación teológica detallada, en el mundo moderno, de que sólo hay un género humano y que todos los hombres pueden salvarse». Con esta afirmación, aunque desprovista de todo aditamento religioso, coincide Montaigne: «los hombres son todos de una especie»[26].

Mas Montaigne no ha silenciado los sangrientos sacrificios humanos de los ritos religiosos aztecas. No se ha destacado bastante, a mi juicio, su falta de indignación hacia los hechos que relata. Y es que no es lo mismo, a mi parecer, intentar atraerse la benevolencia de dioses crueles que dar satisfacción a instintos vesánicos y ello por parte de los que creen o dicen creer en un dios de bondad. La frase con que inicia Montaigne este pasaje, añadida en la edición de 1588, precisa su punto de vista. Sin distinguir entre salvajes y civilizados emplea el pronombre *nous* que nos concierne a todos, reprobando el feroz concepto que tenemos de Dios «que pensemos dar gracias al Cielo y a la naturaleza mediante nuestra matanza y homicidio [opinión] universalmente aceptada en todas las religiones»[27].

Por otra parte ya es bien sabido que la experiencia americana y sus problemas apenas recibieron atención en el concilio de Trento (1548-1563) y que esta omisión de los asuntos americanos continuó durante tres siglos.

Mas, independientemente de ello, surgieron, como era esperable, distintas polémicas y puntos de vista acerca de tan inesperado como extraordinario descubrimiento. Entre teólogos y juristas se planteó y se discutió la cuestión acerca de la racionalidad de los indios y de la conveniencia o no de que recibieran enseñanza, especialmente la necesaria para convertirlos al catolicismo. Es digno de ser destacado a este respecto el padre jesuita José de Acosta que en su obra *Historia natural y moral de las Indias* (1.ª edición, 1590) defiende la racionalidad de los indios. Y, por supuesto, dentro de esta línea tenemos que citar a Francisco de Vitoria y al padre Las Casas. Montaigne está claramente a favor de la acertada manera de discurrir de los indios: «La mayor parte de sus respuestas y de las negociaciones hechas con ellos —nos dice— dan testimonio de que no nos deben nada en claridad mental natural y en pertinencia». Y a título de ejemplo nos transmite una respuesta que en una ocasión dieron a los españoles y que da pruebas de la capacidad de réplica inteligente de los indios. Montaigne no omite, como vamos a ver, la importante crítica de los aborígenes acerca de la línea de demarcación establecida por el papa Borgia, Alejandro VI, pretendiendo ordenar qué tierras habían de repartirse los españoles y los portugueses, crítica que, es obvio, comparte. «Sabido es que los españoles —precisa— cuando llegaban por primera vez a un poblado solían exhortar a los indios, entre otras cosas, a rendir tributo al rey de Castilla, al cual el papa, representante de Dios en la Tierra, le había

[25] *L. III.º, cap. VI, pág. 910 (B) y Michèle Duchet,* obra cit., *pág. 195.*

[26] *Lewis Hanke, «El significado teológico del descubrimiento de América», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 298, abril 1975, págs. 5-17 y L. I.º, cap. XIV, pág. 51 (A).*

[27] *L. I.º, cap. XXX, pág. 201 (B).*



dado la soberanía sobre todas las Indias. A esto contestaron, entre otras prudentes razones —prosigue Montaigne— que su rey debía de ser pobre ya que pedía y el que les había repartido aquellas tierras debía ser hombre dado a incitar a guerras ya que daba a terceros lo que no era suyo, creando discordia contra los primeros poseedores»[28].

Hay que tener en cuenta también que «la corona española consideró la conversión de los indios como el argumento principal de la equidad de su soberanía». A esta convicción parece contestar Montaigne en un capítulo en el que critica la holgazanería, principalmente de los reyes que prefieren encomendar a otros el mando de sus empresas guerreras y así aprovecha para incluir en su repulsa a los Reyes Católicos, «vituperando a los que les ensalzan como magnánimos conquistadores que se han hecho dueños de las Indias gracias a sus vasallos, sugiriendo que, tal vez, ni siquiera hubieran tenido el valor de ir a gozar personalmente de sus conquistas»[29].

Y todavía hay más. La injusticia de la conquista a la que añade los procedimientos empleados, hará que Montaigne, totalmente indiferente y ajeno a la misión evangelizadora, con frecuencia pretexto de expolio y de rapiña, llegue incluso a lamentar que el descubrimiento de ese nuevo mundo haya tenido lugar en una época tan depravada, opinión que expresa, al menos, dos veces: «A veces me disgusta que el conocimiento de esas tierras no haya sucedido antes, en tiempos en que había hombres que hubiesen podido juzgar acerca de ellas mejor que nosotros». Y en otro momento: «¿Por qué no habrá tenido lugar en tiempos de Alejandro o de esos antiguos griegos y romanos una conquista tan noble [...] que hubieran pulido y desbrozado cuanto tenían de salvaje y hubieran hecho prosperar las buenas simientes que la naturaleza les había concedido...»[30]. Al no aludir ni por un momento al beneficio, en cierto modo, compensatorio para algunos, al atenuante que, a cambio de tantas muertes, podía suponer ganar el Cielo, Montaigne ha edificado voluntariamente su alegato en el terreno laico, considerando sólo a los antiguos paganos capaces de civilizar a los aborígenes americanos. No cabe mayor separación entre la religión y la moral ni mayor repudio de la actuación cristiana. La moral es ya para Montaigne independiente de la fe.

Pero surge una grave dificultad: estos «buenos salvajes» que viven gozando de las delicias de la edad de oro, son caníbales, como lo indica sin atenuación alguna el principal capítulo en que trata de ellos. Montaigne, deliberadamente, no retrocede ante esto. Explica su antropofagia, detallando una serie de ritos que no tienen otro objeto que la exaltación del honor y de la valentía, tras los cuales comen al enemigo vencido y muerto. La mayor parte de los comentaristas han pasado por este fragmento como sobre ascuas sin poner de relieve el contraste que seguidamente presenta Montaigne[31]. A partir de ahora el mito del «buen salvaje» va a ejercer en la meditación de Montaigne una función crítica sin paliativos de ningún tipo. Esos actos que debieran repugnar a la mente occidental también los realizan los cristianos con la excusa de la disparidad de creencias aunque ambos bandos —católicos y protestantes— proclaman su fe en un mismo Cristo. No comprende, dice, cómo «juzgando acertadamente las faltas de los salvajes, seamos tan ciegos ante las nuestras»[32].

[28] *Lewis Hanke,* artículo cit., *y L. III.º, cap. VI, pág. 911 (B).*

[29] *Lewis Hanke,* artículo cit., *y L. II.º, cap. XXI, pág. 677 (C).*

[30] *L. I.º, cap. XXXI, pág. 206 (A) y L. III.º, cap. VI, pág. 910 (B).*

[31] *Frank Lestringant, «Le cannibalisme des "Cannibales"» en* Bulletin de la Société des Amis de Montaigne, *sixième série, n.º 9-10, 1982 y n.º 11-12, 1982.*

[32] *L. I.º, cap. XXXI, pág. 209 (A).*

Narrando hechos concretos, ocurridos realmente, algunos presenciados por él mismo en su propio país durante las guerras de religión, va a establecer un paralelo estremecedor entre los caníbales y los cristianos, pues como añadirá después: «Donde la religión sirve de pretexto, bajo apariencia de justicia, no se puede confiar ni en los lazos de parentesco»[33].

«Pienso que hay más barbarie en comer a un hombre vivo que en comerle muerto, en desgarrar con tormentos y con instrumentos de tortura un cuerpo todavía lleno de sentimiento, hacerle asar a trozos, hacer que le muerdan y le maten perros y cerdos (como lo hemos visto, no únicamente leído, sino visto no hace mucho, no entre enemigos antiguos sino entre vecinos y conciudadanos, y, lo que es peor, con pretexto de fervor religioso, de religión) que en asarlo y comerlo después de que haya muerto»[34].

Y como ocurre con todo lo que de verdad le duele insiste en la misma apreciación en otro capítulo que lleva el significativo título «Acerca de la crueldad»: «Los salvajes no me ofenden tanto por asar y comer los cuerpos de los muertos como los que los atormentan y los persiguen estando vivos»[35].

Olvidándose ya de los «buenos salvajes» Montaigne prosigue en otra ocasión su crítica dolorida dando testimonio de lo que está sucediendo en Francia.

> Vivo en una época en la que abundamos en ejemplos increíbles de este vicio [se trata de la crueldad], por el desorden moral de nuestras guerras civiles; y no se ve nada tan extremado en la historia antigua como lo que estamos experimentando a diario. Pero en modo alguno me acostumbro a ello. Apenas si he podido persuadirme, antes de haberlo visto, que existiesen almas tan monstruosas que, por tan sólo el único placer del asesinato, quisieran cometerlo: desmenuzar y descuartizar los miembros del prójimo; agudizar el entendimiento para inventar tormentos inusitados y nuevas maneras de morir, sin enemistad ni provecho y por esa única finalidad de gozar del placentero espectáculo de los gestos y ayes dolientes de un hombre que muere en plena angustia. Pues ese es el punto extremo al que puede llegar la crueldad. C) Que el hombre mate a un hombre sin cólera, sin miedo, solo por verle expirar[36].

La sensibilidad de Montaigne le impulsa a decir: «En cuanto a mí, incluso en la justicia, todo lo que excede de una muerte simple, me parece pura crueldad, y sobre todo respecto a nosotros que deberíamos respetar el enviar las almas en buen estado; lo que no es posible, habiéndolas agitado y desesperado con tormentos insoportables». Y repite en otra ocasión: «Todo lo que no se limita simplemente a una muerte sencilla, me parece pura crueldad»[37].

Y nos preguntamos: ¿Montaigne que en otro contexto alude, aunque sin nombrarlo, a Tertuliano, acaso no sabía que este doctor de la Iglesia así como otros y hasta el mismo Santo Tomás, habían incluido, entre los placeres de que disfrutarán los elegidos en el Cielo, el gozo de contemplar los tormentos que padecerán en el infierno los condenados por toda la eternidad?[38] ¿Y acaso no recordamos que su rechazo de los suplicios a que son sometidos los condenados a muerte y que acabamos de citar, actos que califica de «crueldad» es una de las opiniones que le fue censurada en Roma por los censores del Santo Oficio?[39]

[33] *L. II.º, cap. XV, pág. 617 (C).*

[34] *L. I.º, cap. XXXI, pág. 209 (A).*

[35] *L. II.º, cap. XI, pág. 430 (A).*

[36] *L. II.º, cap. XI, pág. 432 (A) y (C).*

[37] *L. II.º, cap. XI, pág. 431 (A) y L. II.º, cap. XXVII, pág. 700 (A).*

[38] *Tertuliano,* De spectaculis, 29 *citado por Julio Caro Baroja,* obra citada, *pág. 52. La alusión de Montaigne a Tertuliano está en el L. II.º, cap. XII, pág. 528.*

[39] *Montaigne,* Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne, *par Charles Dedeyan, París, Les Belles Lettres, 1946, pág. 482.*



Estos hechos no pueden sorprendernos si tenemos en cuenta que al pastor de la Iglesia, Gregorio XIII, papa a la sazón, le satisfizo mucho la matanza de protestantes de la San Bartolomé (24-8-1572). Hizo cumplimentar al rey por el embajador de Francia en Roma, cantó un Te Deum, hizo disparar el cañón de Santangelo, se dirigió en procesión a San Luis de los Franceses y encargó a sus pintores, para la Sala Real, cuadros conmemorativos del acontecimiento[40].

Autores ha habido que han afirmado que Montaigne exageraba al hablar de todos estos horrores. Existe, generalmente, un evidente afán por rechazar y por no difundir los hechos históricos monstruosos. La tendencia a suavizar o suprimir lo crítico de un autor, convirtiéndolo en irrelevante, haciéndole inofensivo, es, por desgracia, demasiado corriente. Por suerte, en este caso, un espíritu objetivo y auténtico de investigación ha demostrado la veracidad de los hechos relatados por Montaigne[41].

Asimismo, es deseable que desaparezca la falacia de echar la culpa a los tiempos y de que no debemos juzgar con nuestra mentalidad actual. La moral y conducta en una época es la de la clase dominante, pero siempre hubo mentes lúcidas que se indignaron frente a la injusticia y la crueldad. Muy acertadamente opina Julio Caro Baroja cuando habla de las supersticiones y hechos que posteriormente «son combatidos como otros tantos errores populares. Una vez más se carga sobre el pueblo lo que el pueblo no creó, sino que recibió como bueno de gente autorizada, siglos antes»[42].

Lo cual nos hace recordar que no puede interpretarse correctamente una obra literaria sin conocer el ambiente o contexto político, social y sobre todo religioso en que ha sido escrita.

Tal vez en ningún otro momento haya expresado Montaigne con más fuerza y dolor la crítica de su época utilizando la oportunidad que le ha ofrecido el mito de «el buen salvaje». El tema americano le ha brindado a Montaigne la ocasión de criticar la tortura, las guerras de conquista y coloniales, la pereza mental que nos hace esclavos de la costumbre y ha sido pródigo en inspirar, en especial, su formidable alegato contra la intolerancia de todos los fanatismos, favorecedores de los peores impulsos que todavía anidan en la especie humana, sugiriéndole críticas que se adelantan a su tiempo y son todavía actuales.

Otilia López Fanego

[40] *Charles Dedeyan*, obra cit., *pág. 480.*

[41] *Frank Lestringant, interesantes y rigurosos artículos citados.*

[42] *Julio Caro Baroja*, obra cit., *pág. 262.*

Anterior

Inicio
Siguiente




Poemas *

Otros cantos

Si me tiendo sobre la tierra ¿oiré
los gemidos de la que está en el fondo,
los pasos que se arrastran en los fríos corredores
o tropiezan huyendo por los barrios sin nadie?

Conservo en la cabeza visiones de vías nocturnas,
de cuartos, de entremezclados rostros
mucho más numerosos que el follaje en verano
y ellos mismos colmados de imágenes, ideas
—algo así como un laberinto de espejos
mal alumbrado por difusas lámparas—,
también yo en las ferias de antaño
he pensado en buscar la salida,
también me consumí junto a los cuerpos.
Plena está mi cabeza de brillos y reflejos
en los rápidos de un río tenebroso
y en sus bordes me acuerdo de bocas incansables—

para mí todo ello ahora está enterrado
y mi oreja pegada a la hierba lo escucha
a través del tronar de su propio pavor
y el chirrido de insectos, quién gime—
dadle el nombre que os plazca, pero se encuentra ahí,
seguro, ella está a oscuras, allá al fondo, y solloza.

* *La poesía de Philippe Jaccottet ha sido editada en Gallimard, París.*

Detente, niño: no se hicieron tus ojos para esto,
ciérralos un instante y hazte el ciego
¡Oh, no sepas aún y que tus ojos
continúen igual que el cielo cándido!

Junta las aves y la luz
todavía un instante,
tú que creces lo mismo que un vibrante temblor

o retrocede —si no deseas aullar de miedo
bajo el arpón.

Escribe rápido este libro, remata hoy pronto este poema
antes de que tu propia duda te atrape,
la nube de preguntas que te extravía y confunde
o peor aún que eso...
Corre hasta el fin del párrafo,
colma la página antes de que haga el pavor
que tus manos tiemblen —de perderte, enfermar, tener miedo
antes que el aire ceda, frente a lo que te apoya
aún por algún tiempo: el bello muro azul.
Por momentos se avería la campana en la atalaya ósea
y cojea hasta hendir las paredes.

Escribe no ya «al ángel de la Iglesia de Laodicea»
sino de cualquier modo, en el aire, con signos
vacilantes, inquietos, de murciélago,
¡pronto!, franquea esa distancia con tus dedos,
junta, teje deprisa, más aún, vístenos,
animales friolentos, topos sin gracia alguna,
cúbrenos de un postrer tramo dorado diurno
lo mismo que hace el sol con álamos y montes.

★

Me yergo con esfuerzo y miro:
se diría que existen tres luces.
La del cielo, aquella que de lo alto
en mí corre, se oculta
y la que, por mi mano, pone sombra en la página.



La tinta sería de la sombra.

Ese cielo que me atraviesa se sorprende.

Se diría que somos atormentados
para mejor mostrar el cielo. Pero el suplicio
lo arrastra a esas alturas y la piedad
todo lo ahoga, constelada de tantas lágrimas
como la propia noche.

De *A la luz del invierno*

Auxíliame ahora, pues, aire fresco y oscuro, cristal
negro. Tiemblan apenas las tenues hojas
como pensamientos de niños dormidos. Cruzo
la transparente distancia y es el tiempo mismo
quien así camina por este jardín,
como tiempo en vilo sobre los tejados
de estrella en estrella, es la noche misma que transcurre.

Doy algunos pasos antes de ascender
allí donde ignoro qué es lo que me aguarda, compañía
amable o desviada, dóciles servidoras
de nuestros ensueños, o algún viejo rostro suplicante...
mientras la luz del día se retira
—como el velo
que cae y queda visible un instante rodeando
bellos pies desnudos—
descubre a la mujer de ébano
y cristal, a la imponente mujer de negra seda
a través de esos ojos extintos hace tiempo.
Sé que la luz del día descubre,
según transcurre el tiempo y yo avanzo
por el jardín regido por el tiempo,
otra cosa
—más allá de la bella sin tregua perseguida,
de la reina del baile al que nadie fuese convidado,
con sus broches dorados que ningún ropaje sujetan—
otra cosa más próxima, aunque más escondida...

Quietas sombras, maleza apenas móvil, colores,
todos cierran los ojos. La tiniebla
unge la tierra. Es como si la inmensa,
pintada puerta del día girara
sobre sus propios invisibles goznes. Y yo salgo a la noche,
salgo, por fin, y paso y pasa el tiempo
también sobre mis huellas.
Ya el negro no es el muro
sucio por el hollín del día acabado,
lo atravieso, está el aire límpido, taciturno,
avanzo entre las hojas aplacadas,
puedo al fin caminar con pie ligero
como sombra del aire

la aguja de las horas
sobre la seda negra brilla y corre
pero no tengo un metro entre las manos,
nada sino el frescor, un oscuro frescor
donde se deposita la fragancia veloz que al día precede,
(breve minucia, el tiempo de algunos pasos más allá,
pero aún más extraña que dioses y hechiceros).

Una extraña se ha entrado en mis palabras,
bello dominó de encajes, que muestra entre sus mallas
dos perlas, varias perlas, lágrimas o miradas.
De la mansión del sueño sin dudarlo surgida
con su veste, al pasar, me ha acariciado.
—¿Y si esa seda fuese su piel, su cabellera?—
y sin pensar la sigo, pues soy débil,
viejo casi, cual se persigue un sueño,
mas no podré alcanzarla, lo mismo que a las otras,
en la puerta del patio o en la sala esperadas,
mientras ha vuelto el día y hace girar su llave...

Quizá no haya debido dejarle aparecer
dentro, en mi corazón, pero ¿estará vedado
hacerle algo de sitio, ver de que se aproxime
—no sabemos su nombre, mas se aspira su aroma,
su aliento y si habla acaso, su murmullo—
e inacercable para siempre, se aleje
y pase, en tanto alumbran aún los farolillos de papel
en la acacia?



Déjame, ahora que pasa, mirarla al menos otra vez,
luego me esfumaré, por ella inadvertido,
subiré esos gastados escalones
y, avivando la lámpara, reanudaré la página
con palabras, si acierto, más pobres y precisas.

★

Todo lo que aún retorna —pocas veces—
¿no es más que sueño? ¿o en el sueño
se da un reflejo que hay que conservar,
cual se abriga la llama del viento amenazante
o al que es preferible verter en libación sobre el suelo,
en el que los pasos se harán más lentos y más torpes
antes de sumergirse? (Ya se hunden).

El agua que jamás beberemos, la luz
a la que ojos tan débiles no alcanzarían a ver,
todavía no me falla el pensamiento...

Mas la copa de alba se quiebra antes de tiempo,
el universo entero es vasija de tierra
de la cual se ven ahora crecer las rajaduras
y nuestro cráneo, un cántaro de huesos
bueno para arrojarlo.

¿Y qué hay dentro para beber sino esta agua, da igual, amarga o dulce?

Mira, escucha ¿no sientes ascender de la tierra,
de más abajo aún,
algo como una luz a oleadas, como un Lázaro
herido, estupefacto por un lento batir
de alas blancas —mientras se calla todo en un instante
y es aquí donde estamos de verdad acobardados—
y no bajan, también, más allá del cielo
a su encuentro otros vuelos más blancos
—porque no atravesaron las fangosas raíces—,
y no corren ahora unos hacia los otros,
cada vez más veloces, cual si acudieran
a una cita de amor?

¡Ah!, piénsalo y sea como fuere, dilo,
di que esto puede darse,
que aún así podréis precipitaros,
pero bien resguardados, en el áspero abrigo de la noche.

Vemos

Vemos a los escolares correr entre alaridos
por la mullida hierba del prado.

Los altos, tranquilos árboles
y la luz de septiembre de las diez,
como fresca cascada,
les protegen aún del yunque enorme
que al otro lado brilla con luceros.

El alma, tan friolenta, tan huraña,
¿habrá de caminar sobre el glaciar, sin tregua,
sola, con pie descalzo, sin saber deletrear siquiera
su plegaria infantil,
castigada sin fin por su frialdad, con este frío?

¿Tantos años
y, en verdad, tan escaso saber,
desfalleciente corazón?

¿Ni el más gastado óbolo que ofrecerle al barquero
si se acerca?

Junté una provisión de agua rápida y hierba,
me mantengo ligero
a fin de que la barca se hunda menos.

Se aproxima al redondo espejo
como boca infantil
que ignora la mentira,



vestida de una bata azul
que también se desgasta.

Cabellos pronto color ceniza
bajo el lentísimo fuego del tiempo.

El sol mañanero
tonifica aún su sombra.

Detrás de la ventana con el marco pintado
(contra las moscas, contra los fantasmas)
una cabeza blanca de hombre viejo se inclina
sobre una carta o, tal vez, noticias del país.
La yedra oscura trepa sobre el muro.

Cal, yedra, resguardadlo del frío viento del alba,
de noches prolongadas y de la otra, eterna.

Alguien teje agua (con motivos arbóreos
en filigrana). Pero por más que miro
no veo a la tejedora,
ni siquiera sus manos, que quisiera palpar.

Cuando toda la estancia, el oficio, la tela
se van evaporando,
debiéramos ver pasos en tierra húmeda.

Nos hallamos aún en el capullo de la luz.

En cuanto se destruya (lentamente o de pronto)
¿habremos conseguido al menos formar plumas
cubiertas de ojos de pavo real
con el fin de arriesgarnos en esta oscuridad, en este frío?

Vemos cosas al pasar
(aunque la mano tiemble un poco
o brinque el corazón)
y otras bajo el mismo cielo:

las rutilantes calabazas del jardín
que semejan huevos de sol,
las flores color de vejez, violeta.

Si esta luz de fin de estío
no fuese más que la sombra de otra,
deslumbradora,
apenas quedaría sorprendido.

A Henry Purcell

¿Cómo es posible —escucha—
que nuestra turbia voz se mezcle así
a los astros?

Gravitar ha hecho al cielo
sobre gradas de vidrio
por medio de la gracia juvenil de su arte.

A su través oímos cruzar a las ovejas
perdidas entre el polvo del estío celeste
y de las que jamás cataremos la leche.

Él las ha conducido al nocturno redil
donde la paja brilla entre las piedras.
Se ha cerrado de nuevo esa sonora cerca,
frescor ya para siempre de esas hierbas tranquilas.

No creáis que utiliza un instrumento
de ciprés y marfil, como parece:
lo que lleva en las manos
es esta Lira
a la que Vega sirve de azul llave.

A su fulgor
no proyectamos sombra ya.



Imagina lo que pudiera ser para tu oído,
tú que estás a la escucha de la noche
una muy lenta nieve
de cristal.

Pensemos en un cometa
que tras siglos volviera
del reino de los muertos
y durante esta noche atravesara el nuestro
los mismos granos esparciendo...

Sin dudarlo, esta noche los viajeros
atravesaron la puerta postrera:

al Cisne ven centellear
muy por debajo suyo.

En tanto que yo escucho,
el reflejo de una vela
en el espejo tiembla
como llama trenzada
en el agua.

Por acaso esta voz ¿no es el eco
de otra más verdadera?
¿La atenderá quien se debate
entre las manos siempre tan lentas
del verdugo?
¿La oiré yo a mi vez?

Si hablaran, por fortuna, más allá de nosotros
entre los constelados ramajes de su abril.

Tomas asiento
ante el bastidor alto trazado por el arpa.

Aunque invisible, te he reconocido,
tejedor de regatos numinosos.

Philippe Jaccottet *

* Traducción de Antonio Martínez Sarrión.



Dinámica de Haroldo de Campos en la cultura brasileña

A más de cuarenta años de la publicación de *Auto do Posseso* (1949) y a treinta y cinco de la eclosión del Movimiento de la Poesía Concreta, la trayectoria de Haroldo de Campos permite interpretaciones panorámicas, acepta nuevas miradas críticas, solicita cortes para su evaluación: el volumen considerable de su producción algo proteica y multiforme, ya sea como poeta, ensayista, traductor, ideólogo o animador cultural, hoy establecida en el centro mismo de la cultura brasileña, se presta a enfoques de todo orden, acepta las más variadas denominaciones y responde a las más dispares señas interpretativas. Por otro lado, su obra, que se propuso y se propone abierta, rehúsa un horizonte interpretativo único, una definición limitante, no sólo por encontrarse *in progress* sino también por presentar un valor constitutivo central: el de rechazar, en principio, cualquier esquema analítico cabal o verocéntrico, ya que está, en su totalidad, integralmente estructurada por el vector crítico, en sí mismo dinámico y transformativo.

En pocas palabras, a cualquier intento de revisión panorámica corresponde, inversamente, una obra no sólo cuantiosa en su inventario, sino también polifacética en su figuración. Panoramizarla, por tanto, implica un riesgo: el de dibujar un falso perfil genérico en un cuerpo con cinetismo propio, que desaconseja cualquier intento de estabilización interpretativa. Todo esto considerado, la revisión parcial de la obra de Haroldo de Campos que sigue está condicionada por la conciencia de esta peligrosa situación paradójica y no pretende ser más que un ensayo, en el doble sentido del término: no sólo un trecho crítico sino también un gesto intelectual tentativo que, al no abolir el azar, termina por revelarse como el juego entre quien ensaya y el acaso de la interpretación.

La múltiple presencia haroldiana en el contexto brasileño contemporáneo está caracterizada por tres valores éticos interrelacionados, que se vinculan a distintas ver-



tientes discursivas en su obra y que, igualmente, conforman las bases de una línea de actuación intelectual, de un proyecto cultural de amplio alcance. Son estos valores la conciliación, en relación a su posición generacional en el contexto de la poesía brasileña a partir de 1922, la logo-descentralización, en relación a su actividad como crítico del logos nacional-formativista en la historiografía de la literatura brasileña, y la dinamización cultural, en relación a los diálogos que el poeta ha mantenido, a lo largo de su carrera, con otras áreas de la expresión artística en Brasil. En el presente trabajo trataré principalmente del primero de esos tópicos; al segundo de ellos, al que ya me referí en un ensayo anterior[1], aludiré, a su tiempo, de forma complementaria.

A lo largo de su obra, Haroldo de Campos ha adoptado con claridad dos posiciones, la vanguardista y la post-vanguardista —o, según el poeta, «post-utópica», término que él prefiere a «post-moderna»—[2], cuya sucesividad resume, en el ámbito de la cultura brasileña y con las reservas obvias, las posturas estéticas, ideológicas y vivenciales de las dos primeras generaciones modernistas[3]. Como se sabe, éstas fueron las responsables de la implantación del discurso de la modernidad estética internacional en Brasil, cuando inauguraron con su apropiación creativa de este discurso toda una mecánica de producción artística nacional que las presenta, ante nuestros ojos, como las fundadoras de todo el discurso posterior de la cultura brasileña.

Como ya he tenido la oportunidad de explicar en un ensayo publicado en México, *Panorama de la poesía brasileña en el siglo XX*[4], pienso que el momento generalmente conocido como «heroico» de la primera generación modernista —que corresponde al lapso entre la Semana de Arte de São Paulo en 1922 y la crisis nacional de 1929/30—, movido por una visceral tendencia a la transformación y que tan profundas repercusiones alcanzó en la vida intelectual en Brasil, representa, no obstante, las características formales vanguardistas de muchos de los productos literarios en él surgidos, un estadio introductorio y también anterior a la modernidad estética plena. A la furia o pasión iconoclasta del Mario de Andrade que escribe el «Prefacio Interessantíssimo» (en *Paulicéia Desvairada*, 1921), o del Oswald de Andrade «de avanzada», que redacta los fundamentales manifiestos «Palo-Brasil» y «Antropófago» en la década de los 20, que tuvieron como resultado la creación ejemplar de una plataforma para la expansión de un arte nacional de vanguardia, siguen, entre los jóvenes que se afirman en el cuadro de la generación siguiente, dos voces menos furiosas en su dicción y menos programadas para vehicular un proyecto cultural radicalmente transformador: el reticente Carlos Drummond de Andrade y el atípico (en relación al cuadro de la época), surreal-metafísico Murilo Mendes.

El rasgo común que aquí me interesa subrayar entre estos últimos poetas es su afirmación-superación de algunas posturas éticas que la generación «heroica» del Modernismo había adoptado en su combate contra la cultura brasileña oficial. Ambos son, en aquel momento inicial de sus carreras, prolongaciones críticas, y no por esto

[1] *Véase: «Haroldo de Campos: seguimiento de una irreprochable trayectoria». México,* Vuelta *n.º 163 (junio de 1990).*

[2] Cf. *la conferencia «De la poesía concreta a* Galaxias y Finismundo: *cuarenta años de actividad poética en Brasil», pronunciada en la «Cátedra Guimarães Rosa de Estudios Luso-Brasileños» de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM, el día 6 de marzo de 1991 y publicada en la revista* Vuelta *n.º 177 (agosto de 1991; traducción de Carmen Salas y Rodolfo Mata), en la que Haroldo de Campos dice: «(...) imaginé* Finismundo *como un poema "post-utópico", expresión que prefiero al concepto ya gastado y equívoco de "post-moderno".*

[3] *En el presente trabajo utilizo el adjetivo «modernista» y el sustantivo «Modernismo» en su acepción luso-brasileña (que es, también, anglo-norteamericana), cuyos equivalentes semánticos en español serían «vanguardista» y «vanguardia».*

[4] Panorama de la poesía brasileña en el siglo XX. *México, F.F. y L.-UNAM, colección «Cuadernos de Docencia», 1990; 30 págs.*



menos simpáticas, de la obra inseminadora de sus antecesores. Su gran aportación al Modernismo es, como señalé arriba, un cambio diccional en el que percibimos la alteración del *tonus* «antagonista» y «activista» –utilizo aquí la conocida terminología de Renato Poggioli en su ya clásico estudio *The Theory of the Avant-Garde* (1968)–[5], que caracterizó nuestra primera vanguardia.

El Drummond *gauche* y ensimismado, que problematiza el impulso y la escritura poética en «Búsqueda de la Poesía» (1945), donde preconiza al lector-poeta «penetrar sordamente en el reino de las palabras» que «se transforman en desprecio», ya en «Himno Nacional» (de *Brejo das Almas*, 1934) dice que «necesitamos olvidar a Brasil», porque

...
Nuestro Brasil es en el otro mundo. Este no es el Brasil.
Ningún Brasil existe. ¿Existirán acaso los brasileños?[6].

Se contrapone, así, a la dicción afirmativa, un tanto eufórica y «nacional» del primer Modernismo, especialmente de la obra del Mario de Andrade «heroico», su evidente maestro y primer interlocutor[7]. En su obra poética posterior, Mario de Andrade persistirá en la utilización de un vocabulario y de una sensibilidad «nacionales», persiguiendo la concreción de un siempre mirífico proyecto de escribir en una lengua poética típicamente brasileña. Por otro lado, su desencanto con los caminos de la cultura nacional después de 1930 se hace patente en un poema tardío como «Meditação sobre o Tietê», escrito en 1944-5, en el que el ex-poeta «futurista» desconsoladamente se pregunta qué había sucedido con el espíritu de las «Juvenilidades Auriverdes», espíritu anarquizante y liberador que rigió en su ya mencionada obra de estreno, *Paulicéia Desvairada*, su entonces osado «oratorio profano», «As enfibraturas do Ipiranga»[8]. Asimismo, en su famosa conferencia-testamento de 1942, «El movimiento modernista», Mario de Andrade diría que los fogosos participantes del 22 no eran sino «los hijos finales de una civilización que se acabó», a lo que agrega que «se sabe

[5] Cf.: *Poggioli, Renato:* The Theory of the Avant-Garde. *Harvard University Press, 1968 (1.ª ed.). Véase especialmente los capítulos I («The Concept of the Avant-Garde») y II («The Concept of a Movement»).*

[6] *Traduzco del portugués los versos: «Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil./ Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?».*

[7] *Véase, a ese respecto, la correspondencia entre Mario de Andrade y Drummond, que antecede a la publicación de* Alguma Poesia, *primera obra de Drummond (1930); véase también el encomiástico artículo «A Poesia em 1930», en el que ya en 1931 Mario de Andrade resalta la importancia del joven Drummond en el panorama de la poesía brasileña de entonces (este ensayo fue recogido en* Aspectos da Literatura Brasileira, *São Paulo, Martins, 1931, y republicado en* Carlos Drummond de Andrade-Fortuna Crítica; *org. Sônia Brayner. Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978). Asimismo, para comprender más ampliamente la importancia de la personalidad de Mario de Andrade para Drummond, léase el poema «Mário de Andrade desce aos infernos», tributo que Drummond dedica a su maestro en la ocasión de su muerte, incluido en* A Rosa do Povo *(1945).*

[8] *Para dejar más explícita la amargura de Mario de Andrade, transcribo en portugués el pasaje referido de «Meditação sobre o Tietê»:*

...
Qué-de as Juvenilidades Auriverdes!
Eu tenho mêdo... meu coração está pequeno, é tanta
Essa demagogia, é tamanha,
Que eu tenho mêdo de abraçar os inimigos,
Em busca apenas dum sabor,
Em busca dum olhar,
Um sabor, um olhar, uma certeza(...).
(Véase Mário de Andrade: Poesías Completas. *São Paulo, Martins, 1972 [3.ª ed.]; «Meditação sobre o Tietê», págs. 305-314;* cit. *pág. 309).*

que el cultivo delirante del placer individual recauda las fuerzas de los hombres siempre que una edad muere»[9].

A su vez, el Murilo Mendes que en su primer libro —*Poemas* (1929)— se describe a sí mismo como «la lucha entre un hombre acabado/ y otro hombre que está caminando en el aire» (en el poema «A Luta»), es aquél que en «Post-Poema» (de *Poesia Liberdade*, 1945), dirá:

> ...
> No se trata de ser o no ser,
> Trátase de ser y no ser[10].

Versos cuya sencillez contrasta, en su indiferenciación radical, con la nota introductoria que Oswald de Andrade antepone al texto de la novela *Serafim Ponte Grande* (1933), en la que el ideólogo de la más promisoria vertiente modernista se confiesa un «payaso de la burguesía» y clasifica a su «gran no-libro de fragmentos de libros» —según la acertada definición de Haroldo de Campos sobre *Serafim...*—[11], como una «necrología de la burguesía» y «epitafio» de lo que él, Oswald, quien ahora se propone ser un «frac de acero de la Revolución Proletaria», había sido durante el período inicial del Modernismo. Expresando una tendencia exacerbada a la autocrítica semejante a la del pasaje antes citado de Mario de Andrade, la *verve* de Oswald se caracteriza bien en el pasaje de su nota introductoria, en el que el ex-poeta «antropófago» demuestra un enorme rencor contra su pasado literario, extendiendo un drástico certificado de defunción a la empresa modernista:

> El movimiento modernista, que culminó en el sarampión antropofágico, parecía indicar un fenómeno avanzado. São Paulo poseía un poderoso parque industrial. ¿No podría quizás el alza en el precio del café colocar la literatura nueva-rica de la semicolonia a la par de los costosos surrealismos imperialistas?[12]

Los conflictos político-ideológicos y el *mea-culpa* de Oswald de Andrade, indicados en esos pasajes, estuvieron presentes en su obra hasta la reformulación de los explosivos contenidos de la Antropofagia en los ensayos «La crisis de la filosofía mesiánica» y «La marcha de las utopías», escritos poco tiempo antes de su muerte en el comienzo

[9] In.: *Mario de Andrade: «El movimiento modernista». Publicado en* Arte y Arquitectura del modernismo brasileño, *Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978; págs. 181-203* (cit. *pág. 201). Trad. Santiago Kovadloff.*

[10] *Traduzco del portugués los pasajes: «A luta entre um homem acabado/ e um outro homem que está anadando no ar» y «Não se trata de ser ou não ser./ Trata-se de ser e não ser». (Véase «A Luta» en* Poemas e Bumba-meu-Poeta; *Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1989 [reedición organizada y comentada por Luciana Stegagno-Picchio]; pág. 58; y «Pós-Poema» en* Antología Poética; *Río de Janeiro, Fontana, 1976; pág. 90.*

[11] *Haroldo de Campos: «Serafim: um grande não livro», prólogo a la 6.ª ed. de* Serafim Ponte Grande, *in Oswald de Andrade:* Obras Completas *(Vol. II —* Memórias Sentimentais de João Miramar *[7.ª ed.] e* Serafim Ponte Grande *[6.ª ed.]), Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980; págs. 101-127. Pág. 107.*

[12] *Traduzco del portugués: «O movimento modernista, culminado no sarampião antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?». In: Oswald de Andrade:* op. cit. *Nota introductoria a* Serafim Ponte Grande, cit., *págs. 131-133.*



de la década de los 50[13]. Sus conflictos entran en consonancia con el desencanto nostálgico y con el menos espectacular *mea-culpa* de Mario de Andrade, rasgos que marcaron de forma intermitente su obra hasta el final, a pesar de momentos de una mayor objetividad crítica. Un ejemplo de esos momentos más objetivos lo percibimos en la antes mencionada conferencia-testamento, cuando el poeta dice que «el derecho permanente a la búsqueda estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional» habían constituido el principal legado del Modernismo[14].

Aunque consideremos los factores históricos de la retracción económica y de la radicalización política internacional anteriores a la II Guerra Mundial, y a pesar de las evidentes diferencias de temperamento entre los dos principales nombres de nuestro primer modernismo, el énfasis en la escisión entre el momento «heroico» y el ulterior, comunes tanto a Mario como a Oswald de Andrade, señala un mismo sentido ético: la tensión entre los momentos vanguardista y post-vanguardista. De forma menos nítida, señala también la división entre el individuo programático y el individuo crítico, sutil esquizofrenia vivencial y cultural que no vemos aparecer ni en el Drummond reticente ni en el atípico, surreal-metafísico Murilo Mendes, quienes nacieron, en términos literarios, menos doctrinarios cuanto más imbuidos de relativismo.

El papel de la segunda generación modernista en Brasil fue, por tanto, seguir adelante el vector de liberación de la primera, a través de la incorporación plena de su herencia a su producción textual, aunque agregando a eso una especificidad tonal, que hoy se nos revela como necesaria para la sobrevivencia misma del Modernismo como un movimiento de largo alcance. Sin la intervención de esta generación estabilizadora, quizás el enorme esfuerzo creador del momento «heroico» se habría trágicamente diluido, a imagen de lo que sucedió en muchos lugares[15]. Como apunté anteriormente, obrando en el sentido de transformar lo que podría haber sido un *momento* en un *sistema* literario, la generación de 1930 completa el tránsito entre Modernismo y Modernidad.

Ese tránsito afortunado, habría corrido el riesgo de evaporarse sin embargo, si la miopía estético-ideológica y la incuria parricida de la generación de 1945, con excepción de João Cabral de Melo Neto, se hubiesen afirmado en el escenario de la poesía brasileña en la posguerra. La generación que según la cronología es la tercera que adviene después de la eclosión del Modernismo se reveló una agrupación crepuscular, demasiado atraída por la seguridad que le garantizaba la utilización irreflexiva de formas poéticas tradicionales y demasiado permeables a las corrientes existencialistas contemporáneas. Una generación como ésta, en extremo auto-complaciente, vinculada antes a su promoción narcisista que a la problematización del quehacer poético, y por lo demás contraria a considerar críticamente su incumbencia dentro del panel evolutivo de la literatura en la que se encuentra arraigada, convida, diríase que de manera natural, a ser contestada, o aún a ser repudiada, por quienes la siguen.

En este sentido, el movimiento de la poesía concreta, que se formaliza aproximada-

[13] Ind: *Oswald de Andrade:* A Utopia Antropofágica; *São Paulo, Globo, 1990. «A Crise da Filosofia Messiânica» págs. 101-155; «A Marcha das Utopias» págs. 161-210.*

[14] In: *Mario de Andrade: «El movimiento modernista»*, cit.; *pág. 191.*

[15] *Pienso sobre todo en el «Estridentismo» mexicano, contemporáneo del Modernismo brasileño, cuyo efecto en la vida intelectual y artística de México fue reducido y que se ve, hoy en día, en el ámbito de la crítica literaria mexicana por lo menos, relegado a una posición de segunda, tratado antes como una referencia historiográfica que como una fuerza cultural fertilizadora.*

mente diez años después de la generación del 45, aunque reúne en términos cronológicos la cuarta generación posterior a 1922, representa la tercera afirmación del movimiento modernista y su segundo reciclaje en el panorama de la poesía brasileña. Esta afirmación y este reciclaje se oponen, en los aspectos más básicos del discurso literario, al vaciamiento del empuje modernista que había coordinado la actuación de la generación del 45. Reclamando como suya la herencia modernista, apropiándose de ella según sus necesidades treinta años después del movimiento de 1922, los poetas concretos de la década de 1950, observados cuatro décadas después de que accedieran protagónicamente a la línea de frente de la cultura brasileña, nos permiten hoy identificar, en su rescate, un arco intergeneracional que, con sus variantes (y con sus evidentes puntos de contacto) constituye aquello que podríamos llamar de tradición moderna brasileña. Esta tradición estaría formada por sístoles y por diástoles que se asocian a la implantación de discursos de vanguardia y su subsecuente estabilización mecánica, que no difiere fundamentalmente del patrón internacional de recepción de los movimientos de vanguardia en un escenario cultural cualquiera.

Sobrepasaría los límites de este ensayo desmenuzar la oposición del movimiento de la poesía concreta en relación a los miembros de la generación del 45, ni cuáles fueron sus variantes y sus puntos de contacto con las dos primeras generaciones modernistas. En una conferencia-balance de su trayectoria poética no hace mucho dictada en México, «De la poesía concreta a *Galaxias y Finismundo:* cuarenta años de actividad poética en Brasil», Haroldo de Campos, hablando también por Décio Pignatari y Augusto de Campos, al referirse al momento anterior a la formalización de la poesía concreta en los primeros años 50 —la «difícil alborada», en el decir de Sergio Buarque de Hollanda—, resume de la siguiente forma el primero de esos tópicos:

> (...) El ideario de los poetas del 45, su antiexperimentalismo, su inclinación al *decorum* y el comedimiento, su preocupación por el *clima* del poema (donde todo fuese armonía y consonancia) era algo que no nos atraía a nosotros tres, poetas *novíssimos*, que admirábamos la sintaxis subversiva y el léxico enigmático de Mallarmé; que estábamos descubriendo el método ideogramático de los *Cantos* de Ezra Pound; que leíamos con entusiasmo al Apollinaire de *Lettre-Océan* y de los *Caligrammes* y al Lorca de las metáforas disonantes de *Poeta en Nueva York*[16].

Más adelante, en el mismo texto, Haroldo de Campos se refiere también al segundo tópico arriba señalado, diciendo que, con el surgimiento de la poesía concreta en 1956, él y sus jóvenes compañeros retomaban «el hilo conductor de la vanguardia experimental de los años veinte, interrumpido por el anclaje neoparnasiano de la conservada generación del 45».

A la imagen de la generación de 1922, el movimiento de la poesía concreta es tanto experimental como militante; como aquélla, ésta significa un esfuerzo logrado de *aggiornamento* del proceso creativo brasileño. Este *aggiornamento*, sin embargo, presenta un valor distinto al auspiciado por la empresa modernista de 1922: no sólo implica la importación de informaciones internacionales, sino la creación y la exportación

[16] *Véase nota 2.*



de contenidos y de un lenguaje propios, nacionales en su radicación, pero no en el horizonte ideológico nacionalista —en lo que nos revela la definitiva asunción, por parte de la inteligencia creativa brasileña, de un proyecto nacional abierto—. Combatiendo el nacionalismo «ontológico» en favor de un nacionalismo «modal» —la terminología es de Haroldo de Campos—[17], hecho que se vuelve más digno de encomio cuando consideramos que esta apertura programática se da en el momento de radicalización político-ideológica internacional de la guerra fría, la poesía concreta pone en práctica el axioma oswaldiano, de crear una «poesía de exportación» afinada con la actualidad estética internacional. En términos de nuestro proceso literario, el momento «heroico», antagonista-activista, de la poesía concreta es, gracias a este factor, bajo un doble aspecto, «post-modernista»: porque se inspira en el espíritu de lucha del modernismo de primera hora, y porque lleva a la práctica un vector diseñado pero no totalmente realizado por el proyecto estético-ideológico modernista. Así, el rigor intelectual y expresivo que proyectan y al que se someten, como signo distintivo, los miembros del «grupo noigandres» —Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari—, responde tanto a la trivialización de una herencia viva por parte de la generación del 45, como a una «rigorización» de los postulados más ambiciosos del inseminador grupo de 1922.

Fueron tres, bajo mi punto de vista, los mayores resultados de la intervención de la poesía concreta en el escenario de la literatura brasileña contemporánea. A dos de ellos ya he aludido: por un lado, el haber restaurado, bajo la égida del «padre antropófago» Oswald de Andrade, el espíritu de la vanguardia de los años 20, incluso según la visión nublada de la generación del 45, se había vuelto una referencia histórica pero ya no una sensibilidad actuante. Por otro lado, a partir de la apertura de referencias y de la revisión de la noción ontológica de nacionalismo literario, que, en aquel momento como hoy, amenaza con el cerramiento y la autogratificación populista la libre iniciativa intelectual, el haber hecho frente al debate ideológico central de la cultura brasileña de los años 50, de oposición vanguardia-subdesarrollo.

Con relación a ella, los poetas concretos defendieron el riesgo de la creación artística frente a las actitudes ideológico-policíacas de ciertas tendencias *engagées* como el neoconcretismo, liderado por Ferreira Gullar en Río de Janeiro, movimiento marcado por la preocupación de adecuar el discurso poético a las limitaciones de la realidad social. Así, la intervención de los poetas concretos en el panorama cultural brasileño entrecomilló el debate vanguardia-subdesarrollo, demostrando el sesgo eminentemente subdesarrollado, si no es que sencillamente falso, de esta problemática paralizadora.

El tercer gran mérito del movimiento de la poesía concreta fue haber sabido garantizar el tránsito, a través de su propia evolución, entre este espíritu de restauración crítica de la vanguardia, y el momento subsecuente, que se vive en la actualidad en Brasil. Si se considera que la posición del concretismo «heroico» fue «post-modernista», como dije anteriormente, la superación de la poesía concreta por sí misma, superación que se diferencia en las obras de cada uno de los miembros fundadores del movi-

[17] *Véase Haroldo de Campos: «De la razón antropofágica». México,* Vuelta *n.º 68, 1982.*



miento, nos permite ver esta evolución como la forma más evidente de acceso, en el Brasil, a la «post-modernidad» —concepto que aquí manejo en una acepción principalmente generacional, lo que por tanto excluye la problematización de los rasgos semánticos, o aún epistemológicos, que esa noción difusa y discutible ha asumido en los últimos años—.

Como dije al principio de este ensayo, cupo a la generación de la poesía concreta, y en especial al crítico mejor articulado entre sus miembros, Haroldo de Campos, reeditar, en el contexto de la cultura brasileña actual, las dos posiciones que han definido históricamente las actuaciones de las dos generaciones sucesivas a contar desde 1922, la modernista de Mario y Oswald de Andrade, y la moderna de Drummond y Murilo Mendes. Esta capacidad de evolucionar internamente, que no deja de lado ni el espíritu crítico ni el impulso creador que habían caracterizado su producción de los años 50, y que tampoco se traviste de un discurso dominado por la perplejidad y el desencanto, indica que en el tránsito de la vanguardia a la post-vanguardia —o, si queremos, de la postura «utópica» a la «post-utópica», para quedarnos con otra terminología del propio poeta—, del momento post-modernista al post-moderno (término que aquí empleo con las restricciones señaladas), la cultura brasileña llega a la maduración plena, en la que el vector de vanguardia se afirma, de modo tangencial, como el más importante en su crecimiento orgánico.

La resistencia de una buena parte de la crítica de poesía en Brasil a considerar la capacidad transformadora de la vanguardia brasileña en sus juicios sobre el significado de esa corriente en nuestra vida intelectual es sólo comparable a su obstinación en proceder al análisis de las vanguardias a partir de esquemas interpretativos sobredeterminados o por el falseante criterio sociológico, o por el prejuicio anti-vanguardista puro y sencillo. Uno u otro caso no esconden la incapacidad de sectores de nuestra *intelligentsia* en conseguir formalizar proyectos tan abarcadores, tan resistentes al examen del tiempo, y por eso mismo intelectualmente tan promisores, como el derivado, por ejemplo, de la poesía concreta. Reducir la obra de los integrantes del «grupo noigandres» a su producción de los años 50, reducir su participación en la cultura brasileña a la trascendencia que tuvo, en su tiempo, el «plan piloto para la poesía concreta» (1958), que leído y evaluado hoy presenta señas evidentes de una flamante inocencia programática, además de negarles las no pequeñas señas de vitalidad que vinieron demostrando a lo largo de los últimos treinta años, es abrazar una visión congelada del proceso histórico-literario nacional y rehusar a considerar lo que en él cambió, en términos éticos, para no hablar en términos estéticos, entre los 30 y los que vivimos[18].

El papel de Haroldo de Campos, el más clarividente y articulado entre los participantes de esta vanguardia histórica, fue fundamental en este cuadro evolutivo. Escapa del ámbito de este ensayo enfocar, con el detenimiento que merece, las marcas de esta evolución en relación al contexto de su producción como ensayista o traductor.

[18] *En este sentido, coincido con Eduardo Milán en su «Prólogo a una poesía sin prólogos»* (in: Transideraciones/ Transiderações, *antología bilingüe de la obra poética de Haroldo de Campos; organizada y traducida por Eduardo Milán y por Manuel Ulacia; México, El Tucán, 1987), en el que el crítico uruguayo dice: «Dado que la poesía concreta en su etapa ortodoxa (...) obligó a sus creadores a la práctica casi anónima por la necesidad de colectivización del poema, la crítica prefirió fijar a los poetas concretos en su etapa "de guerra", y dejarlos morir en aquella instancia de su producción, como si aquél hubiera sido su último suspiro. Esa fue una de las más hábiles jugadas de la crítica tradicional de poesía en Brasil, puesto que esa imagen cundió por América Latina». (pág. 9).*



Sin embargo, quiero mencionar dos aspectos interrelacionados que nos indican su dinámica en el seno de la cultura brasileña contemporánea.

El primero de ellos se refiere directamente al valor de logo-descentralización que señalé anteriormente. Él se vincula a la transformación de lo que podría considerarse una noción estática o reductiva de la poesía concreta, circunscrita en el tiempo y apoyada en la ruptura del soporte vérsico-lineal en favor de la articulación poética verbo-voco-visual, en una noción dinámica, que busca reconocer por esta misma razón la incidencia de lo que sería la «concretud» poética en autores y épocas distantes en el tiempo y en el discurso, como Dante, Goethe o los poetas rusos modernos, todos ellos traducidos por Haroldo de Campos. Con relación al acervo literario nacional, el rescate de dialogantes como Pedro Kilkerry y de Sousândrade, poetas «raros» del siglo XIX brasileño cuyas obras fueron recicladas por Augusto y Haroldo de Campos en la década de los 70, apunta al mismo sentido de apertura de la noción estática de la poesía concreta a través de la invención, de la absorción, de la dinamización de un nuevo *canon* afinado con sus premisas estéticas.

La transformación de la poesía concreta de algo «exclusivo» en algo «inclusivo» —de *momento* en *sistema*, tal y como lo he dicho antes con relación al papel de la generación de 1930 *vis-à-vis* los modernistas «heroicos»— es lo que se presenta en este gesto: al tratar de estabilizar un movimiento de ruptura a través de la elección-interpretación de una cierta tradición, se transforma lo que podría haberse limitado a una forma circunstancial, vinculada a un momento histórico e intelectual preciso, en una poética[19]. Aunque un proceso como éste no sea exclusivo de la literatura brasileña contemporánea, ya que, como sabemos, la «invención de una tradición» es uno de los mecanismos más característicos de los movimientos artísticos modernos, en nuestro contexto este proceso fue y todavía es central para comprender la pluralización de referentes en nuestra vida intelectual de hoy.

En la «Tesis VI» sobre la filosofía de la historia, Benjamin resume de la siguiente manera todo el complejo mecanismo de re-interpretación del acervo histórico: «To articulate the past historically does not mean to recognize "the way it really was"(...). It means to seize hold of a memory as it flashes up in a moment of danger»[20]. En su proceso de autoestabilización, hecho a partir de un ejercicio real de interpretación del «archivo» literario yacente, el «peligro» contra el que combatió la poesía concreta fue la concepción de la historia general, y de la historia literaria en particular, como una ciudad ideal en la que no se ubicarían las excepciones a su bien planeada concepción. Aquí se trata de la sustitución de macro-categorías historiográfico-estéticas (Romanticismo, Simbolismo, Barroco...) por una noción de «series literarias» en las que los elementos constitutivos evidencian señas de mutualidad y se explayan orgánicamente a lo largo de la historia. Poniendo en jaque los lugares comunes de la historiografía y reivindicando la inserción de la cultura brasileña en un amplio abanico de referencias multiculturales, la intervención logo-descentralizadora de la poesía concreta, y especialmente de Haroldo de Campos, se nos revela también como democrati-

[19] *A este propósito, véase el prefacio de Andrés Sánchez Robayna a la edición española bilingüe de* A Educação dos Cinco Sentidos (La educación de los cinco sentidos, *Barcelona, Ámbit, 1990; traducción, prólogo y notas de Andrés Sánchez Robayna), en la que el escritor español dice: «En efecto, desde muy pronto los poetas concretos se propusieron una "retroacción" teórica en su concepción del lenguaje. Los principios de economía, medularidad, esencialidad, fragmentarismo, metalenguaje, son rigurosamente investigados en la poesía del pasado. Esos estudios descubrieron que no sólo se puede hacer una "historia" de la actitud concreta desde Homero, sino que, de hecho, son los poetas más atentos a la materialidad del signo aquellos que han representado verdaderos hitos en la historia del lenguaje de la poesía». (pág. 14).*

[20] In: *Walter Benjamin:* Iluminations. *Ensayos editados y traducidos por Hannah Arendt. Nueva York, Schocken Books, 1969; «Theses on the Philosophy of History», págs. 253-267;* cit. *pág. 255.*

zadora, en el sentido en que refuta una interpretación oficializada y reductiva de la cultura brasileña o, lo que sería quizá más peligroso, de los grandes paradigmas de la cultura occidental desde Brasil.

Si en este proceso de sincronización serial está en juego la asunción de un linaje de «afinidades electivas» con el acervo internacional o nacional, un segundo aspecto, relacionado con el anterior y no menos significativo, puede percibirse en la creciente importancia que el estudio y la apropiación del barroco adquieren en la obra de Haroldo de Campos, lo que se refleja de modo natural en un barroquismo cuidadosamente trabajado en su escritura poética. Antes de referirme sólo al nivel más obvio de la exploración de las posibilidades visuales o combinatorias de la palabra poética, lo que aproxima la retórica de la poesía concreta del Barroco histórico (aproximación ya explorada por mí en otro ensayo)[21], y que corresponde, en la obra de Haroldo de Campos, a poemas emblemáticos como «fome de forma» («hambre de forma») y «nascemorre» («nacemuere»), ambos del *fome de forma* (1959), quiero ahora enfatizar el papel del barroco en su producción poética más convencional, o sea, textual-lineal.

El primer punto que hay que esclarecer es que, en Haroldo de Campos, la relación con la estética barroca no se opone al principio vector de toda su obra, de obediencia al rigor compositivo e intelectual[22]. Ya en 1952 el poeta, hablando como si fuese su propio Maestro, anunció en «Ciropedia o la educación del príncipe» su sumisión a ese principio («A la hora de los deméritos el Maestro dice: ¡Rigor!»). Por su parte, en «Teoría y práctica del poema» (del mismo año), Haroldo se refiere a la autogénesis de la palabra poética en los términos tan líricos como rigurosos que siguen:

> ...
> mensurado geómetra
> el poema se piensa
> como un círculo se piensa en su centro
> como los radios del círculo lo piensan
> fulcro de cristal del movimiento.
>
> ...
>
> El poema se propone: sistema
> de premisas rencorosas,
> evolución de figuras contra el viento
> ajedrez de estrellas(...)[23].

Entre la «mensurada geometría» que el poema no sólo significa sino también incorpora a su forma, y el «viento ajedrez de estrellas», referencia a un pasaje del «Sermón de la Sexagésima» del autor barroco por antonomasia de la lengua portuguesa, el padre Antonio Vieyra (1608-1697), se equilibran *in nuce* los dos polos de la dicción haroldiana. Esta fusión, en sí mallarmeana, entre la palabra-esqueleto y la palabra-diseminación, entre cristal y enjundia, responde tanto por la experiencia escritural de *Galaxias* como por momentos que encapsulan todo lo que he dicho en este ensayo.

[21] *Véase «La poesía visual brasileña». Madrid,* Cuadernos Hispanoamericanos *n.º 495 (septiembre de 1991), págs. 53-78.*

[22] *Vale la pena recordar que, en 1955, Augusto dice sobre la escritura de su hermano: «Haroldo de Campos es, para decirlo así, un "concreto" barroco, lo que lo hace trabajar preferentemente con imágenes y metáforas, que dispone en verdaderos bloques sonoros».* (In: *«De la poesía concreta a* Galaxias y Finismundo: *cuarenta años de actividad poética en Brasil»,* cit.).

[23] *Utilizo aquí la traducción de Milán y Ulacia arriba mencionada (véase nota 17); pág. 27.*



Por ejemplo, en «Minima moralia» (de *La educación de los cinco sentidos,* 1985), al soporte citacional reducidísimo corresponde una amplia rentabilidad intertextual, procedimiento en sí quintaesencialmente barroco:

ya hice de todo con las palabras

ahora quiero hacer de nada[24].

Este pequeño poema, que hace recordar tanto al Adorno de *Minima Moralia* como al poema-chiste acuñado por Oswald de Andrade, en sus dos breves líneas encierra bajo la superficie textual que remite tanto al aforismo como al hai-ku, el tránsito de Haroldo de Campos de la vanguarida a la post-vanguardia, de la utopía del proyecto autonutriente a la post-utopía que se nutre de la experiencia del devenir: humor, ironía, claridad de quien supo convertirse en su propio heredero y se observa a sí mismo bajo el prisma de la conciliación.

Como vimos a lo largo de este ensayo, esta faceta ética sobrepasa la dinámica de la ubicación generacional de Haroldo de Campos en la literatura brasileña contemporánea, puente entre dos momentos. Esta faceta se presenta no sólo como una dirección de producción textual en su obra, a través de la cohabitación que en ella percibimos entre los vectores del rigor minimalizante y de la diseminación barroca, sino también como una característica temperamental de un poeta-ideólogo quien, sin abdicar de su propia trayectoria, se encuentra abierto a los vientos, no elíseos, siempre complejos, tan complejos, de la historia actual.

Horacio Costa



[24] *Utilizo aquí la traducción de Sánchez Robayna arriba mencionada (véase nota 18); pág. 45.*



Horas sin días

La ficción del uno

En algún tiempo la poesía fue anónima, no había noción de autor, al menos no en el sentido moderno que tiene hoy. En la actualidad, por regla general y salvando honrosas excepciones, se pone más empeño en la autoría que en el poema mismo. No hace mucho oí un recital, comentado, de un poeta a quien admiro y a quien no conocía. Desde el principio comprendí que él creía que era el protagonista de sus poemas y que es, en su extensión existencial, el autor activo de lo que, ocasionalmente, escribe. Algo así como: si ustedes admiran lo que he escrito, admírenme a mí porque soy, en el sentido más profundo de la palabra, su autor. El poeta no-vanidoso sabe que él es un momento del poema; por el contrario, el vanidoso cree que el poema es un momento suyo: una anécdota brillante de un yo categórico. El problema de quién pertenece a quién es, en esta relación, fundamental.

Toda obra, para estar viva, tiene que ser anónima y sólo le pertenece a uno en el momento de una lectura (o escritura) virtualmente encarnadora. Le pertenece por encarnación, por conjunción de la palabra y el aliento, pero no en relación de exclusividad. La autoría es, casi, un instante ficcional de la biografía del escritor: alguien escribió (o leyó), pero no podría a voluntad volver a hacerlo con resultados semejantes de calidad estética y espiritual a los que alguna vez consideró óptimos. Se es autor de un buen libro de poemas —también de los malos, pero éstos sí pertenecen realmente a los nominales autores— jurídicamente y, si se quiere, en cuanto que historia del sujeto: alguna vez éste o aquél hicieron esto o aquello; pero el yo no puede atribuirse para su engordamiento la propiedad de la poesía: ésta es irreductible al yo. Cuando Víctor Hugo se cree Víctor Hugo comienza a habitar un error producto de la ingenuidad o de la pretenciosidad.

Otro tipo de desliz del poeta, que guarda relación con esto, se suele dar a causa de un sentido acrítico por parte del escritor: cree que puede, puesto que lo ha escrito, explicar el sentido último del poema. Se oye muchas veces en alguna presentación:



«Aprovechen ustedes ahora que está aquí el poeta para que les aclare todo esto que...», etcétera. Si el poeta fuera, además, un crítico, en el sentido más *eliotiano* de la palabra, podría hacer el intento, como lector privilegiado, de interpretar el poema, de darnos una versión en otro lenguaje: una metáfora crítica del poema, es decir, una aproximación que, inevitablemente, tendrá que tener una ruptura, un foso que deberemos saltar o restañar a solas. De la crítica al poema tiene que haber un alto en el cual perderemos las alforjas de las previsiones y prevenciones. El poeta puede, en un caso así, contarnos cómo lo hizo, en qué pensaba, cuál era su dieta, si lo cogió distraído o hizo votos a las musas o a alguna vecina.

W.H. Auden escribió —y Jaime Gil de Biedma lo citó muchas veces— que un poeta es alguien que ha escrito un poema y que, tal vez, no pueda volver a escribir ninguno más. Se entiende que es una exageración, pero una exageración significativa. Podríamos suavizarla diciendo que tiene más posibilidades de escribir otro poema bueno un buen poeta que uno regular o alguien que no lo ha hecho nunca. Pero en ese tal vez está la conciencia del poeta verdadero, la conciencia de un poeta crítico que no cae en la ingenuidad de pensar que él es un poeta: un fabricador, alguien constituido por la gracia de decir poesía. Darle autoría a la poesía, desde un punto de vista acrítico, es creer que poema y persona son una misma sustancia.

La experiencia amorosa es similar, en este sentido, a la experiencia poética. Alguien que se enamora no va diciendo que él es el mismo amor, sino que se siente gravitando hacia algo que está más allá del nombre propio y de la estrecha constitución de su yo. Algo semejante sucede en el poeta: la ocurrencia del poema lo saca de sí, lo enamora, lo hace participar de la vasta otredad de los sentidos: es una experiencia a la que, en puridad, no puede dar nombre porque su manifestación está más cerca de la presencia que de la significación. Al enamorado, a la persona a quien se le ha revelado de pronto su existencia como una disminución del yo y un acrecentamiento del mundo desde la intensidad de la pasión, le faltan las palabras. *Sabe* lo que le ocurre pero no puede nombrarlo; por su lado, el poeta es aquél que al nombrar *sabe* lo que le ocurre. Esas palabras que ha ido ordenando sobre la página son el suceso mismo; pero lo sabe a costa del yo, de perder su nombre como individuo irreductible a los otros. Su nombre se disuelve en el poema, se ha convertido en un testigo transformado por aquello que atestigua. En un poeta se ha de ver —si de esto se trata— la presencia del poema, pero esta presencia es ya la otredad misma. El yo se hace transparente y aparece el mundo. Lo que vemos en la persona enamorada es la presencia de otra persona. Todos hemos leído u oído decir, para describir ese estado, *términos como «lo habita un dios» o, menos pretenciosamente, «está en otra parte»*. Es la cualidad de lo otro, exaltada en su insistencia lo que otorga a la pasión amorosa su sentido. En el caso de la poesía puede decirse que es, en sí misma, esa otredad. Y siéndolo, ¿quién puede pretender que esa otredad es susceptible de presen-



tarse como identidad? La poesía no puede identificarse con lo *uno* sino, creo, con la heterogeneidad. Eso es lo que pensó el mejor Antonio Machado. La analogía, elemento principal de la poesía, tan exaltada y explicada por Octavio Paz, niega la identidad de lo uno y proclama que toda presencia es una recurrencia, que el mundo es fluido, que la identidad es tránsito.

Sólo se puede insinuar la autoría del poema si tenemos muy presente esa «incurable otredad que padece lo uno» de la que habló Machado. Concluyo con T.S. Eliot: «Creo que en todo poema, desde la meditación solitaria hasta la epopeya o el drama, se hace oír más de una voz». Eliot señala no sólo a una pluralidad sino a lo que Paz ha visto como fundamental en la poesía: el vislumbre de la otra voz, de una voz siempre otra. El yo que se proclama idéntico (a la poesía, al amor, etcétera) no es sino la puesta en escena de la ficción del uno.

Uno

La ficción del *uno*, ese yo cuyo crecimiento es proporcional a la disminución del mundo, no significa que el *dos* sea el depositario de la realidad de la plenitud, más bien es esa idea, que va desde el hinduismo al budismo zen, de la no-dualidad: «no uno, no dos», y tal vez más modestamente esto: que el yo es sólo un testigo de este inconcebible universo; y por otro lado, que la persona está constituida por esa otredad inagotable mencionada por Heidegger, Buber, Machado, Paz y otros. No es sólo que el mundo sea mi representación (la idea de Schopenhauer), sino también que el testigo es sólo un momento de lo atestiguado. El uno es real si al mismo tiempo no lo es; como lo dice la lógica zen: para saber de A hay que saber qué es lo que hay en A de no-A. O sea, que no hay forma de aferrarse a nada, como supo el sabio Nagarjuna en su *Doctrina del vacío:* nada tiene naturaleza propia *(svabhara)* o realidad independiente. El uno no puede estar separado del dos, pero el dos, dicen los chinos, es las «diez mil cosas», *wan siang*, los «diez mil signos», el conjunto de los fenómenos cósmicos. Para seguir con mi orientalismo dominguero: Uno es *Yang;* Dos es *Ying* y ambos hacen tres (1+2), lo que ya significa la totalidad de los números. La totalidad. La realidad quizá sea vacío *(sunya)*, pero ese vacío dicta mucho de ser la negatividad conceptuada por la tradición occidental. La realidad no es conceptual, es *tathata* («ser tal», «ser así», «ser eso» —Alan Watts—; «la realidad tal cual» —Edward Conze—; «la realidad es sólo vacuidad y la vacuidad es la sola realidad» —en aclaración de Paz—). Eugen Herrigel, autor del admirable *Zen en el arte del tiro con arco*, afirma en *Der Zen-Weg, (El camino del zen)* que «el yo debe ser reemplazado por el «Eso». ¿Y qué es eso? «Eso» fue lo que le ocurrió a Herrigel cuando abrió, después de muchos años de intentarlo, el arco y no supo diferenciar nada porque todo quedó abarcado por un mismo espíritu. ¿Cuál? «Eso».

Memoria

La espiral es un círculo que ha dejado de ser vicioso. Hay un momento en su movimiento hacia (en) sí mismo en el cual salta para descender o tomar altura: pierde la ruta sabida para aventurarse en otros espacios. Es cierto que no puede desprenderse del punto desde el cual se desarrolla, abre y cierra, su movimiento. Nadie puede escapar de lo que es, pero puede trascender la fatalidad de su nombre, su historia personal, el solipsismo de los espejos y otras opacaciones de la vastedad de lo otro. La espiral es un círculo que al saltar sobre sí mismo se vence, encuentra en su movimiento el momento crítico de la escisión: es un segundo que salta del reloj y se convierte en tiempo, verde y dorada densidad irreductible e impredecible. Decía Gabriel Marcel que «el amor es la vida que se descentra, que cambia de centro». No es la vida en mí —al desplazarse el eje de gravitación— sino una acentuación de lo que está más allá que ha venido a constituirme. Lejos de coincidir en nosotros, en la forma que se ahoga en su medida, nos movemos sin fin en alguien que no agota nuestro deseo. Se pierde el centro enajenado para encontrar el centro alterado, un tú que, al igual que el mar que no acaba de llegar nunca, no termina de revelar su nombre.

Pesimismo y libertad

Montaigne nos recuerda, en el libro segundo de sus *Ensayos*, que Lucio Arruncio se mató por huir del porvenir y del pasado. Creo que a un contemporáneo nuestro, Borges, le hubiera gustado saber la anécdota y la hubiera aprobado salvo, quizá, por el acto violento de quitarse la vida. El pesimismo de Arruncio, que vivió en tiempos del agitado Tiberio, puede entenderse como un acto de libertad frente a la ausencia de voluntad en los actos de haber nacido y de tener que morir. En este caso por una condena, de algo que venía, otra vez más, de afuera. Después de una vida política sin demasiado brillo, tal vez enajenada por la gravitación excesiva de los acontecimientos sociales que le tocó vivir, ese acto se encendió, por un momento, no tanto en la historia a la que no otorgaba la dignidad del recuerdo, sino en la vida misma; la vida íntima que frente a la opaca imposición de los hechos, se afirmaba. Un acto de libertad pura, como el que siente Zenón en la *Opus nigrum* de Marguerite Yourcenar, cuando se da muerte antes de ser ajusticiado. Morir por huir del porvenir y del pasado es un acto de pesimismo que nada más ejecutarse afirma, en su extremidad, lo contrario: la libertad es posible.

La búsqueda

Desde que el hombre es hombre, uno de sus movimientos más constantes ha sido el de ir a la búsqueda: de algo concreto, pero también y sobre todo, de la otra orilla,



del tiempo detenido, de la fuente de la eterna juventud, como Ponce de León o, como en el mito órfico, hasta el infierno mismo a la búsqueda del amor, en este caso de Eurídice. San Juan de la Cruz hace que la amada ande por ríos y montañas a la caza denodada de su amor divino; Gilgamesh, el conmovedor héroe mesopotámico, partió en busca de la planta de la inmortalidad. Marcel Proust inició allá por 1914 la búsqueda del tiempo perdido; Jasón y sus compañeros griegos, navegando sobre Argos, alcanzaron el Vellocino de Oro. Entre nosotros, Cervantes mandó a Quijano a que fuera Quijote y buscara por esos mundos de Dios aventuras que fueran noticias heroicas que llegaran a oídos de Dulcinea del Toboso; Octavio Paz salió al encuentro del final por el camino de Galta; el emperador chino Shih Huang envió una expedición, que nunca llegó a regresar, a la búsqueda de la planta de la inmortalidad. Colón buscaba las Indias orientales: encontró las Occidentales; y así seguimos.

Novela

Pasea por la casa sabiendo que esperará en ella la llegada de la noche. Toma una copa. Le parece haber vivido un siglo, haber vivido nada. Anota que desde cierto ángulo todo pierde su forma, salvo el ángulo que se agudiza en forma de puñal. Aparentar no creer en nada, reflexiona, es un buen ejercicio frente a la inflacionada creencia en todo. En todo y en el Todo. Simular no creérselo es una forma de soledad: da en creer que hay algo que, de verdad importante, debería ser dicho, o hecho. Pero nada dice ni hace, salvo las runas que dibujan sus pasos en la casa: diagramas, caos, constelaciones. Abre un libro y oye gritos de niños que se comen el chocolate de Fernando Pessoa. Lo cierra: sabe que, años más tarde, el alimento será el mismo Pessoa: un alimento que no engorda, pero que nos multiplica hasta la desaparición. Cuanto más tarde se hace, más ímpetu pone en buscar la rendija de luz que penetra en el cuarto. Constata cómo lo real escapa bajo la polvorienta canícula de la edad. Y finalmente, tal vez nada de esto sea importante, quiero decir, no sea en realidad verdadero, porque podría considerarse que real y no real son, a su vez, irreales, y por lo tanto, decidir salir a la calle, como si no pasara nada.

Valparaíso y el laberinto

En la ciudad de Valparaíso ocurrió una historia que hubiera deleitado a Laurence Durrell y al mismísimo Homero. Después de una fiesta, tal vez demasiado cargada del buen vino del país, en la que hubo toros por las calles, algunos de ellos se perdieron. Valparaíso está casi encima del mar y bajo la ciudad hay un mundo de inmensos alcantarillados, un submundo de aguas y ecos recorrido por insectos, ratas y lémures. Al parecer, acabada la fiesta, dieron a los toros por perdidos y la gente volvió a sus

tareas. Las noches eran, por aquellos días, calurosas, y los ciudadanos, insomnes, se quedaban hasta altas horas por las calles o acodados en las ventanas de sus casas. Ya en el silencio de la noche más profunda, bajo el cielo brillante del Pacífico, se comenzaron a oír unos extraños sonidos a los que se unía un arrastre de piedras que bien podría ser el trote de algún animal pesado. La gente de Valparaíso no podía conciliar el sueño: los toros mugían por el laberinto subterráneo de la ciudad, buscando una salida, embistiendo a la oscuridad. Salieron durante el día a su búsqueda, sin encontrarlos; pero en las noches, hambrientos y temerosos, los toros mugían y trotaban, buscando la salida al mar, en la clara ciudad de Valparaíso.

El miedo

Había descubierto un núcleo, único y precioso, al que atribuyó los valores de lo que llamamos identidad y que al pasar el tiempo no tuvo más remedio que llamar su propia vida. Un día, sin esperarlo, llegaron los otros: parecían llevar allí siglos y nada hacía pensar que desistirían en su empeño. Decidió, sin decírselo, tentada por el límite, permanecer en la orilla, haciendo ver que existía pero inasequible al mundo, salvo en esos raros momentos en los que la distracción o el milagro olvidaban al testigo de su preciosa e inútil identidad. Alguien dibujaba una puerta y entraba pero no tardaba en comprender que allí no había nadie: leve encarnación que las palabras disipaban. Tras la puerta, otra puerta daba a un pasillo donde ella dibujaba los paramentos de cristal que creaban a un tiempo la ilusión del mundo y del yo. No creía especialmente en sí, pero su creencia estaba alimentada por el miedo: si el otro entra yo seré, a mi vez, otra: ¿quién? Si declaro desde el latido de la sangre la existencia irreductible de ese extremo, habré de reconocerlo en mí: caer, caer sin fin en la vasta existencia. No la mirada que se mira mirar el mundo: el mundo de la mirada, la mirada mundo, el camino reversible. Había descubierto algo que no existía y quería llamarlo con su propio nombre. No pudo.

La vida y los libros

La disyunción entre los libros y la vida es tan antigua como los primeros. ¿Vivir o leer? ¿Vivir o escribir? No hace tanto que la palabra escrita causaba un cierto horror, como si la grafía pudiera detener el flujo de la vida. Aunque en el principio del cristianismo está el verbo, Cristo no escribió, aunque fue, al parecer, docto. Sócrates, parlanchín hasta el cansancio (de los otros) tampoco escribió, tampoco el Buda. Si leemos el *Eclesiastés* encontraremos allí esta frase: «Faciendi plures libros nullos est finis», que traducido por el gran Cipriano de Valera dice así: «No hay fin de hacer muchos libros; y el mucho estudio es fatiga de la carne». Un poeta francés que soñó



escribir un libro que fuera el doble del universo, eliminando así la dependencia ontológica que toda palabra tiene de aquello de lo que parece tomar el ser —hablo de Mallarmé—, escribió este conocido verso: «La chair es triste, hélas! et j'ai lu tous les livres». Haber leído todos los libros y pensar que la carne es triste es muy fin de siglo y, sobre todo, realmente descorazonador, porque supone haber pensado que los libros no sólo no se acaban nunca sino que su sentido puede acabarse en cualquiera de ellos. Respecto a la carne, no me pronuncio. ¿Vivir, escribir, leer? Tal vez salir de la contradicción, aceptar la paradoja.

Ecología

De temer a la naturaleza a su dominio, de éste a la conciencia de que debemos protegerla, de que si seguimos a la misma velocidad, la alteración y contaminación de la naturaleza acabará con nosotros. Ahora es nuestra propia mano, el producto de uno de los aspectos del progreso, que vuelve para señalarnos que no progresamos, que llenar las ciudades de coches inútiles y nuestras casas de botes de plástico no nos da más comprensión de nosotros mismos ni más felicidad. Hemos alcanzado, al menos los occidentales, el momento de mayor libertad de la historia y, al mismo tiempo, uno de los grados más extremos de alejamiento del sentimiento sin el cual la vida carece de sentido: reconciliación. Somos historia, pero también naturaleza. El hombre se ha afirmado al separarse de la continuidad natural, cierto, pero su *no* no significa la creación de una antinaturaleza sino el momento en que ésta toma conciencia de sí misma. Es un abismo y un puente. El puente lo estamos separando cada vez más y la otra orilla se disipa como un sueño: si no cuidamos nuestro entorno, si no tomamos conciencia de que la producción no puede seguir siendo indiscriminada, caótica, no contaminante (física y psíquicamente) el siglo del progreso abrirá de par en par las puertas de la muerte.

La agitación y el movimiento

Si inspirándonos en el gran químico ruso Illya Prigogin, aceptamos que tanto el cerebro como el universo son creativos gracias a sus momentos de desequilibrio, el año 1991 nos ha ofrecido, en el campo de la historia (tiempo al fin y al cabo) una buena dosis de caos que nos sitúa frente a un reto grande. Es verdad que nada de lo que ha ocurrido en este año ha nacido en él: ni la Guerra del Golfo, ni la desmembración de la URSS, ni la guerra en Yugoslavia, por poner los acontecimientos más sonoros: todos ellos tienen antecedentes, en ocasiones remotos. Pero la historia tiene epicentros, días claves, fechas emblemáticas, y una de las que quedarán en la historia será la de 1991. Para redondear el presupuesto, los dirigentes rusos Gorbachov y Bo-

ris Yeltsin se comieron las uvas firmando la definitiva extinción de la Unión Soviética. Los ciudadanos de a pie nos tragaremos las uvas (la historia a veces se traga más que se come o deglute) en sus doce porciones de caos que, entre todos, debemos inteligir. El tiempo que se nos abre es nuevo, es un verdadero final en el sentido de que asistimos al fin de una noción de la historia, al fin de las utopías nacidas en caldo de cultivo religioso y remozadas con las ideas científicas y políticas del Renacimiento y, sobre todo, de finales del siglo XVIII y principios del XIX. El planeta se ha hecho aldea; la aldea, mundo. Todos los espacios son comunicantes y Las Hurdes se comunican con New York y São Paulo. El caos está servido, nos resta hallar el movimiento en la agitación.

Lo que falta

El gran poeta de lengua francesa Saint-John Perse se preguntaba qué era lo que faltaba en cada cosa. Saber lo que falta es esencial para no confundir el rábano con las hojas, la historia con la metafísica, la religión con la economía. A todos nos ha pasado oír —en una de esas discusiones más o menos acaloradas— pedir al gobierno respuestas que sólo a la intimidad más personal o al dios de turno podrían demandársele. En nuestro siglo, producto de los malabarismos de la razón de los siglos XVIII y XIX, los dioses se han retirado, o más bien el Dios, el cristiano, ese dios tan laico: queda, pues, la historia, pragmática, confusa, inesperada y, de tan ancha, ajena.

Frente a ella, el individuo de finales de este milenio no sabe si lo que falta está en él o en la voracidad del mercado, en los dirigentes nacionales e internacionales o en el sistema linfático de su ordenador... Es cierto que lo que llamamos individuo es todo menos individual; es un producto de millones de relaciones, pero incluso así, diríamos con lenguaje algo antiguo pero aún vivo, tiene alma, y el alma no es de Dios ni del gobierno de turno: es suya. Así que asúmala y cuídela como si se tratara de su propio jardín. Y al gobierno, lo que es del gobierno.

El agujero negro

El agujero negro, digo —es un decir—, es el gran egoísta del universo: pequeño y condensador, avaro que recuenta cada noche la innumerable cifra de su energía. Se sabe que existe pero no ha sido visto, sólo se le intuye por el material que acarrea a las puertas de su voracidad. Es el resultado de un colapso gravitatorio que ha impelido a su masa a comprimirse de manera hiperbólica. Al agujero negro le ha faltado espiralidad. Sin la espiral la gravitación aumenta el peso de su fatalidad: consigue ser más él que nadie a fuerza de no poder ser nada más que eso. Es absolutamente rico pero no gasta nada, ni siquiera alumbra un poco. Energía oscura, fecal. Convierte



a lo variado del universo (lo diverso) en lo uno de sí. El agujero negro es el ricachón del universo, un rico que no se lleva bien con nadie porque no gasta un átomo. Es intratable. Ni recicla ni transforma, es un puño. No se le puede prestar nada porque nada devuelve. No dialoga; acepta, eso sí, todo, pero no suelta palabra. No es especular ni dialéctico: es un misterioso solitario que no sufre compañía ni siquiera de sus semejantes. Un monstruo así atrae, parece tan inteligente como el que no habla nunca y sobre el que todos se hacen preguntas: cómo será, que habrá en su interior... El agujero negro es un barroco negativo, la soledad hiperbólica.

Reconciliación

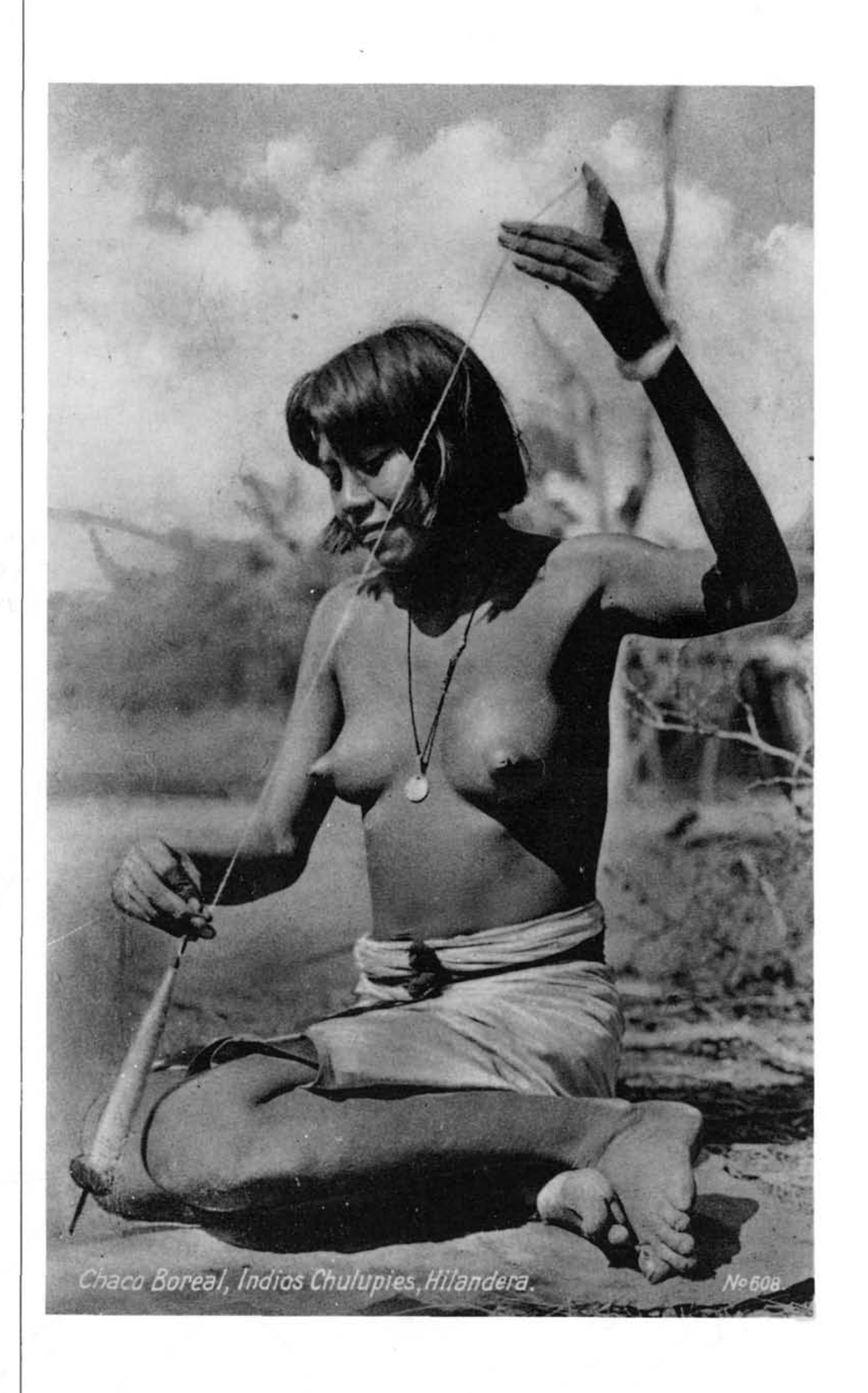
El Mundo pierde pie mientras se aguarda. Es un vislumbre, en la tensión del propio deseo, de esa única realidad que hace real al mundo, o, más exactamente: que promete hacerlo. Es pura inminencia.

Esperar es, en su misma pasividad activa, el inicio de una presencia que amenaza con negarnos, de ahí que el espacio en que nos convertimos tenga los signos de lo ominoso al tiempo que los del esplendor. El que espera semeja a un arco que agranda su curvatura para dar alcance a su objeto.

Busca la inclinación del mundo; sabe que en el desplazamiento de su parábola ha comenzado un cuerpo que habrá de responder desde el otro lado. De lo contrario, en su dinamismo, ese mismo espacio se replegará mil veces hasta evidenciar, como una herida, que sin la presencia anunciada en el movimiento primero del deseo, no hay uno.

Que uno, en rigor, no existe ni valdría la pena que existiera si la voz no viene del otro lado. Un lado que es, radicalmente y sin contradicción, el espacio más propio. Esperar es dilatar el espacio para que tú toques el umbral, para que yo acuda a la memoria.

Juan Malpartida



Anterior Inicio Siguiente



Apocalípticos confesores de indios

1. Convertir al pagano

Los conquistadores de nuevas tierras siempre actuaron igual: arrancaron de cuajo las estatuas de los ídolos ajenos para imponer los suyos propios, por la sencilla razón de que «nuestros» dioses eran los verdaderos, mientras que los «extranjeros» debían ser pasto de las llamas porque estaban fundamentados en idolatrías falsas y supersticiosas. En realidad, se trataba de la suplantación por la fuerza de las deidades «bárbaras» por las creencias de los nuevos dueños, que eran, por supuesto, las correctas. No hace falta decir que tal despojo de divinidades era sólo el comienzo. Esta pauta general fue ejecutada con mayor o menor empeño por todos los imperios cuando conquistaban nuevas tierras. En el mundo antiguo si una ciudad era vencida se creía que sus dioses eran vencidos con ella[1]. Y no digamos nada si era conquistada, entonces hasta sus dioses quedaban convertidos en esclavos.

La evangelización española en tierras americanas (indigno sería el no reconocerlo) ejerció esta práctica de forma concienzuda, según lo demuestran cantidad de documentos de la época y estudios posteriores sobre esta cuestión, aunque a decir verdad algunos de estos últimos nos parezcan demasiado parciales y ciertamente elementales, al no tener en cuenta (o tenerlo muy poco) el factor tiempo en sus análisis. Con esta rémora por delante las distorsiones pueden estar garantizadas y las generalizaciones apresuradas también. Las figuras totalizadoras del «buen indígena» y el «mal colonizador» pueden resultar excesivamente simplistas, cuando no completamente erróneas. La retórica de una y otra parte buscando justificaciones a abusos o impotencias, resulta verdaderamente caricaturesca pasados quinientos años.

Pero en fin, dejemos tal polémica en manos de los investigadores imparciales, es decir, de los que no hacen interpretaciones históricas de forma unilateral «a favor» o «en contra» de unas ideas preconcebidas, para adentrarnos en el tema que nos ocu-

[1] *Virgilio,* Eneida, *I, pág. 68.*

pa: las instrucciones que desde el poder eclesiástico se hacían para confesar a los indígenas americanos, pues de lo que se trataba era de «ganar almas» a costa de lo que fuera, aunque desde luego también territorios.

Una muchedumbre de clérigos desembarcó durante siglos en tierras americanas con directrices precisas de sus respectivas congregaciones para convertir a la religión cristiana a los *indios idólatras*. La sustitución de todos los valores de los nativos por los ideales cristianos ha sido un proceso largo y tenaz, pero de cuyos resultados nadie duda, y los manuales de confesores de indios desempeñaron un papel muy importante por lo que tienen de presión personalizada e intimidatoria.

Para acotar un territorio tan selvático de cientos de preceptos creados por la religión cristiana sobre todo lo divino y lo humano, aquí solamente nos fijaremos en las instrucciones concretas que recibían los clérigos para confesar a los indios americanos. Se podrá comprobar cómo la diabolización de sus creencias, para un posterior aniquilamiento de las mismas, va a ser una constante en estos manuales, verdaderas piedras preciosas para un investigador. Su incalculable valor, desde un punto de vista histórico, etnológico, lingüístico y sociológico parece evidente, sobre todo en cuanto a trasvases religiosos, sincretismos, usos y costumbres, símbolos, actitudes psicológicas, normas de comportamiento, modismos y mundos mágicos en general. Cuestiones todas de suma importancia que nos ofrecen una imagen fabulosa del descubrimiento del Nuevo Mundo, y que aquí solamente podemos esbozar.

Los numerosos manuales para confesar a los indígenas americanos que se escribieron fundamentalmente en los siglos XVI, XVII y XVIII, todos tienen como objetivo principal, como es obvio suponer, convertir a los paganos a la «única» religión —así se decía— por medio de toda clase de métodos persuasivos: admoniciones, coacciones, imposición de las nuevas normas, cuando no de otras formas más expeditivas.

Estas guías de confesores nos van a dar una ligera idea de las infinitas presiones «cargadas de razón» a que fueron sometidos los indígenas por parte de los padres de la Iglesia católica, cuyas instrucciones debían ser acatadas sin demasiadas contemplaciones.

Por lo demás, no parece difícil imaginar estas coacciones sobre la conducta de los indígenas a la vista del funcionamiento de la Iglesia y sus representantes en medios más cercanos a nosotros. ¡Qué no se diría y ejecutaría en unos lugares tan lejanos e incontrolables! Somos conscientes de que aquí solamente podemos ofrecer una sombra de lo que en realidad pudo suceder, aunque es necesario precisar que tales presiones debieron de tener un ritmo diferente según espacios y tiempos distintos de la colonización, como se podrá detectar en estos manuales.

Empecemos por leer el título de uno de ellos, donde se expresan de forma rotunda las directrices que han de seguir: *Confessionario para los Curas de Indios, con la instrucion contra sus Ritos: y Exhortacion para bien morir: y summa de sus privilegios: y formas de Impedimentos del Matrimonio. Compuesto y traducido en las lenguas Quichua y Aymara, por Autoridad del Concilio Provincial de Lima, del año 1583*[2]. ¿Hará falta insistir en el poder avasallador de la religión triunfante?

[2] *Impreso en la Ciudad de los Reyes. Año 1585. Véase también* Confessionario breve, en lengua Mexicana y Castellana, *de Alonso de Molina (México, 1565).*



Si los ídolos cristianos representaban la verdad por antonomasia y las creencias de los indígenas, las supersticiones idólatras, el combatir estas últimas se convertía en la primera divisa de los evangelizadores. Aunque sabían que esta lucha encarnizada llevaría su tiempo; pero al final —se decía— la verdad resplandecería sobre los yerros. Sin detenernos ahora en las penalidades y consecuencias de ese largo combate, pasemos a analizar el mar de dudas en que se mueven los indígenas y, sobre todo, el proceso de derribo a que fueron sometidas sus creencias, que en estos manuales serán llamadas «errores» de los nativos ante la «recta conducta» que era necesario imponer.

2. Errores indígenas

Sobre estos yerros debían estar muy atentos los sacerdotes cristianos con el fin de extirparlos y hacerlos desaparecer, puesto que la mayoría de ellos eran perfectas herejías sobre las que no se podía discutir, y menos con los idólatras. Veamos, pues, cuáles eran las principales equivocaciones de los indígenas sobre las que los evangelizadores debían estar atentos:

—Dicen algunas vezes de Dios que no es buen Dios, y que no tiene cuydado de los pobres, y que de valde le sirven los indios.
—Que no es piadoso ni tan misericordioso Dios como dizen los Christianos. Que no ay perdón de peccados para los que han peccado gravísimamente: o para otros peccados enormes.
—Que Dios los crió para vivir en peccado, y especialmente para cosas deshonestas de luxuria y de embriaguez, y que ellos no pueden ser buenos.
—Que las cosas se hacen o por la voluntad del Sol, y de la Luna, y de las Huacas, o por algún hado. Y que Dios no tiene providencia de las cosas de acá abaxo.
—Que como los Christianos tienen imágenes y las adoran, asi se pueden adorar las guacas, o ídolos o piedras que ellos tienen. Y que la imágenes son los ídolos de los Christianos.
—Que lo que predican Sacerdotes y Predicadores no es todo verdad: y que muchas cosas dellas son encarecimientos, para atemorizar a los indios. Y que tanta razon ay de creer a sus antepasados, y a sus Quipos inmemoriales, como a los mayores y antepasados de los Christianos, y a sus Quillcas y escripturas.
—Que no hay por qué adorar la Santísima Trinidad, ni a Jesu Christo nuestro Señor. Este lenguaje es particular de los hechiceros, que andan engañando y sonsacando a los Indios por apartarlos de la fe Catholica: añadiendo mil mentiras contra ella: y haciendo juntas de Indios secretamente, donde predican contra lo que los Sacerdotes enseñan, y abonan su secta falsa.
—Que bien se puede adorar a Jesu Christo nuestro Señor y al demonio juntamente: porque se han concertado ya entrambos y están hermanados.
—Ponen duda y dificultad en algunas cosas de la fe. Principalmente en el mysterio de la Santísima Trinidad, en la unidad de Dios, en la pasión y muerte de Jesu Christo, en la virginidad de nuestra Señora, en el santísimo Sacramento del altar, en la Resurrección general: y acerca del sacramento de la extrema uncion.
—Dizen que los matrimonios se pueden disolver aunque sean consumados: y así por cualquier ocasión que sea, dizen que han de apartarse los casados, y piden que los disuelvan.
—Que peccar soltero con soltera no es peccado, y el lenguaje que ay de dezir (no te embaraces con ese casado, o casada, que es gran hocha, mejor es que te embuelvas



con otro soltero o soltera que no es peccado) es común entre muchísimos indios: y mucho mas entre mugeres.
—Que estar un soltero con una soltera algun tiempo amancebados por vía de prueba para averse de casar, bien se puede hazer, y que no es peccado: porque ellos lo hazen para servir a Dios. Y así lo hazen comúnmente muchos indios sin escrúpulo.
—Que el Sacerdote malo, bravo, cobdicioso, deshonesto, o que tiene otros peccados escandalosos no consagra en la misa, ni valen los sacramentos que administra, y que no se ha de adorar la hostia y caliz que los tales alzan en el altar.
—Que las ánimas de los defuntos andan vagueando y tienen necesidad de comida y bevida y ropa por la hambre y sed y frío que pasan[3].

Con tan sólo una primera observación a estas ilustrativas precauciones se aprecia un desdén, no sin cierto matiz de desprecio, por las creencias indígenas y, por supuesto, un intento de diabolizar sus divinidades. Mas si nos fijamos detenidamente en esta enumeración veremos que algunas costumbres de los indios, que se creían bárbaras, son hoy normas de conducta habituales en nuestra sociedad.

3. Directrices y exhortaciones

Veamos algunas exhortaciones que los curas hacían desde los púlpitos o los confesionarios a los indígenas, donde no se excluyen ni las severas amenazas ni los insultos. En primer lugar, mencionemos la consigna que los sacerdotes debían repetir, palabra por palabra, a los indios, al comienzo del sacramento de la Penitencia, según expresa el manual: «Quiero que sepas cuán enojado está Dios contra ti por estas cualidades que has hecho de adorar a las guacas, o al sol. Porque le has quitado su honra, y la has dado a las piedras y a los cerros y otras cosas que son muy viles.

¿Tú no ves que estas cosas no hablan ni ven, ni sienten ni hacen caso de lo que tú les dices, ni entienden la honra que tú les haces? Di tonto, ¿por qué haces tan gran necedad?»[4].

Este insoportable desdén hacia los paganos tenía una primera finalidad: inculcarles la idea monoteísta, es decir que solamente había un Dios verdadero que, naturalmente, era el Dios de los cristianos. Los diosecillos indios, como se decía con retintín, eran ridiculizados: unas veces entre risas y bromas; otras, con toda una artillería de amenazas. El politeísmo también era objeto de chanza. Sólo debía ser admitido un único Dios, que era naturalmente el de los cristianos, por la sencilla razón de que era el verdadero.

Oigamos las amonestaciones que los curas debían hacer de Dios y del misterio de la Santísima Trinidad, que a los indios debía resultarles bastante difíciles de entender. Aquí están las admoniciones: «Y especialmente creed, y confesad que hay un sólo Dios todopoderoso, eterno e infinito, que es Padre, y Hijo, y Espíritu Santo: y aunque son tres personas, no es más que un sólo Dios, uno y verdadero. Y en este sólo creéis, y todos los demás que adoraban vuestros antepasados, eran Demonios, y fingidos, y falsos Dioses: y así los despreciáis y tenéis por mentira y engaño. Sólo

[3] Idem, *cap. VI:* De los errores contra la Fe Catholica, en que suelen caer algunos Indios, *fols. 5a-5b.*

[4] Ibídem, *fol. 3.*



a este Dios que adoramos los Christianos, adoraís y en el creéis: porque este sólo es el que hizo el cielo y la tierra y todo cuanto hay: y crio al hombre, para que alcance la vida del cielo, la cual da él a los que le sirven, en compañía de los Santos Angeles, y de los justos, donde hay descanso y alegría para siempre jamás. ¡O quien se viese allá, hijo mío!»[5].

Al margen de otras instrucciones sobre creencias y costumbres, fáciles de imaginar, es necesario referirse a la conocida obsesión de los religiosos por el pecado de lujuria. La libertad de costumbres entre los indios les producía verdadero terror, según se expresa en los exhaustivos interrogatorios, cuyas impúdicas preguntas sobre el sexto mandamiento rayan en el delirio: «Dime, ¿no tienes vergüenza de estas suciedades en que andas? ¿Piensas que no te vé nadie cuando haces eso?». Para a continuación reprenderle, después de un breve silencio, de forma tan poco caritativa y con la metralla dialéctica conocida sobre tal vicio donde, como es natural, sobresalían los viejos conceptos de vergüenza, hedor, suciedad, fuente de pecado, sentimiento de culpa, pecado, penas infernales..., con el único propósito de que odiasen las prácticas sexuales libres y placenteras, y pensasen solamente en la procreación. La huella que han dejado tantas reprensiones continúa siendo fortísima.

No obstante, escuchemos la consabida reprimenda cliché que el confesor tenía obligación de lanzar al penitente indio: «Pues sabes que te mira Dios, y los Angeles del cielo, y que les hiedes muy mal por ese torpe vicio. ¿Qué más haría un caballo o un perro, que tú haces? ¿Si tienes vergüenza de decir lo que haces, cómo no la tienes de hacerlo tantas veces? Pues mira que dice Dios, que por ese pecado han de ser sus carnes abrasadas en el infierno, con fuego cruel. Conténtate, pues, con tu mujer, y si no eres casado, cásate, pues Dios para eso te da licencia, y no tornes más a andar con otras mujeres, no hacer con tus manos esas suciedades, ni cometer semejantes delitos»[6]. Son tan elocuentes las amonestaciones de los frailes, que pocos comentarios hacen falta.

4. Hechiceros de la tribu

Otro enemigo de los sacerdotes eran por supuesto los hechiceros de las tribus, es decir su más directos competidores, para los cuales estos manuales tenían el correspondiente interrogatorio persuasivo. Si una vez sometidos respondían a las preguntas con verdad, los hechiceros podían convertirse en delatores perfectos, es decir, en los mejores aliados del clérigo cristiano y, por tanto, del nuevo orden implantado. He aquí las preguntas para los chamanes:

—¿Eres hechicero de oficio? ¿Lo tienes de herencia? ¿Lo aprendiste siendo ya Christiano para ganar de comer?

—¿Has enseñado a otros indios, o indias, para que sepan ser hechiceros y adivinar, o echar suertes, o confesar indios, o hablar con el demonio?

[5] Ibídem, *fol. 6.*
[6] Ibídem, *fol. 26.*



—¿Has acudido a todos los que te han llamado, y hecho por sus ritos y supersticiones, lo que te han pedido para curar enfermos, para adivinar cosas venideras, o saber cosas perdidas y hurtadas, o lo que se hace en otra parte, o para aficionar hombres a mujeres, o para otras cosas semejantes?

—¿Has confesado a algún indio, oyendo sus pecados, persuadiéndole que no se confiese a los Padres?

—¿Has hecho juntas de indios de noche, o de día, para enseñarles las cosas de las guacas?

—¿Has adorado y sacrificado las guacas, o mirado las entrañas de animales, para adivinar, o hacer otras cosas supersticiosas?

—¿Has procurado que no sepan la doctrina Christiana ni guarden la ley de Dios, persuadiendo a los indios que sean como sus antepasados?[7].

Estas preguntas conminatorias, con las consabidas reprimendas, tuvieron por fuerza que desempeñar un papel fundamental en la pulverización de las creencias indígenas. No cabe duda de que los padres cristianos trataron por todos los medios a su alcance de llevar al redil a los caciques para que fueran sus aliados. Unas veces lo consiguieron y otras no, pero no es aventurado imaginar que la presión a que fueron sometidos los chamanes para unirse a los nuevos dueños debió de ser enorme, conociendo el ardiente apasionamiento de los padres cristianos, sobre todo cuando había rivalidades y herejías de por medio.

Para ratificar lo dicho, pasemos a otro «modelo» de interrogatorio para los hechiceros de las tribus, del que aquí solamente reproducimos algunas preguntas que, a pesar del parecido con las anteriores, consideramos significativas:

—¿Has enseñado tú o hecho que se enseñe a algún hechicero las cosas de tus antepasados contra la Ley de los Christianos?

—¿Has levantado o hecho que levanten algún falso testimonio a algún Padre Christiano? ¿Qué daño recibió por tu causa?

—¿Has encubierto a los hechiceros, idólatras, y a los amancebados, y has recibido algún cohecho por esto?

—¿Tienes, o sabes de algunos mochaderos, o ídolos que haya en tu tierra, y hechiceros a quien acudas en tus necesidades?

—¿Has quitado a tus Indios su hacienda, tierras, minas, ganado o cualquier otra cosa?

—¿Has apartado a tus Indios de la doctrina o misa, ocupándolos en otras cosas?

—¿Has tomado las hijas de tus Indios? ¿Haste amancebado con ellas? ¿Cuántas tienes de esta suerte?

—¿Has hecho casar por fuerza a Indios o Indias? ¿O estorbado los casamientos que ellos querían hacer por tus malos fines? ¿Cuántas veces has hecho esto?

—¿Te has aprovechado, o tomado el dinero de la Iglesia, o de las cofradías, o de las chacras que se hacen para las Iglesias?[8]

Estos desvergonzados interrogatorios, aparte de evidenciar la vana arrogancia clerical de la religión triunfante, eran, sin duda, se les mire por donde se les mire, un arma de información de primera magnitud al servicio de los nuevos amos. No parece

[7] Ibídem, *fol. 23.*

[8] Ibídem, *fols. 16-17. También consúltese.* Confessionario en lengua Castellana, y Timuquana, *de Francisco Pareja (México, 1613).*

excesivo, pues, el hablar de servicios policíacos perfectamente organizados y reglamentados por la Iglesia para someter a los indios: desde el principio hasta los últimos estertores de la colonización, y cuya influencia ha sido ampliamente estudiada en tratados eruditos de indigenistas, y sería completamente desplazado tratar de analizarla en este lugar[9]. Apuntaremos sólo un dato nada sorprendente, en verdad, pero muy significativo: el primer libro impreso en América fue para el rezo del Santo Rosario[10]. El peso de los libros de religión en el Nuevo Mundo, como no es difícil suponer, será absoluto. Fueron imprescindibles en la creación y desarrollo de los nuevos códigos mentales.

5. Imágenes coloniales

En cuanto a la imagen que los conquistadores solían tener de los indígenas[11], baste recordar las observaciones de fray Alonso de Zamora, al sostener que los españoles llamaban «bárbaros» a todos los naturales de América con la misma vanidad que los griegos llamaban bárbaras a otras naciones: porque no hablaban en lengua griega, o, si la hablaban, no la pronunciaban con aquella propiedad que los nacidos y criados en Atenas[12]. Esta misma anotación sobre el mundo griego, que sin duda se podía aplicar a la mayoría de las colonizaciones, la hicieron muchos autores de la época; pero muy posteriormente el erudito alemán Jacob Burckhardt dedicó largas meditaciones a profundizar sobre este comportamiento de considerar lo no griego como bárbaro. Tuvieron esta actitud tanto poetas como retóricos helenos, quienes atribuían a los bárbaros, es decir, a todo los pueblos no griegos, junto a otras características evidentemente siempre malas, una especial crueldad, deslealtad y prejuicio; sin percatarse, apunta el historiador, de que ellos mismos, en estas materias, no eran muy distintos[13].

La realidad es que los métodos de los colonizadores siempre se repiten: despreciar las creencias y hábitos de los colonizados para imponer las costumbres propias, puesto que, sin duda, son las mejores. Los enemigos siempre eran (y son) los bárbaros. Estas idealizaciones históricas que los distintos pueblos han hecho de sí mismos y de los otros, produjeron todo tipo de clichés o, lo que es peor, enfrentamientos pasionales de múltiples resultados[14]. Pero dejemos esta importante cuestión y volvamos a las instrucciones que el poder clerical elaboró para los confesores de indios, donde la idealización de «lo nuestro» se manifiesta en grado superlativo[15].

Porque pasa el tiempo y las cosas, en cuanto al adoctrinamiento de los indígenas, siguen como empezaron. Valga mencionar como ejemplo el manual *Confessionario en Lengua Cumanagota, y de otras Naciones de Indios de la Provincia de Cumaná, con unas advertencias previas al Confessionario para los Confessores*, escrito por fray Diego Tapia y publicado en Madrid en 1723, donde las ideas raciales sobre los indígenas se expresan, so capa de santidad evangélica, con el mayor desparpajo. La primera

[9] *Véase* Colonización y Cristianismo: Historia popular del tratamiento de los indígenas por los Europeos en todas las colonias, *de William Howitt (London, 1838). También* La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900, *de Antonello Gerbi, México, 1982. Segunda edición en español.*

[10] *Consúltese* El primer libro impreso en América fue para el rezo del Santo Rosario. *Consta de 16 hojas, que aunque carece de indicaciones tipográficas, fue estampado en el siglo XVI. Edición facsímil a cargo de don Francisco Vindel (19 de marzo de 1957).*

[11] *Véase, por ejemplo, de fray Bartolomé de las Casas, «el defensor de los indios» por antonomasia:* Brevísima relación de la destrucción de las Indias, *Madrid, 1992, edición del dominico Isacio Pérez Fernández. También del padre Acosta:* Historia natural y moral de las Indias, *concretamente el lib. I, cap. XXIII, B.A.E.*

[12] *Autor del s. XVIII, cit. por J. Friede en* Los Andaki, *México, 1967, pág. 78.*

[13] *Burckhardt, J.* Historia de la cultura griega, *vol. I, cap. IV: «La unidad de la nación griega. Griegos y bárbaros» (2), págs. 399-420 (Barcelona, 1974).*

[14] *En cuanto a idealizaciones históricas hechas en España y en Europa pueden consultarse mis dos libros* España: la selva de los tópicos *(Madrid, 1988), y* La caverna racial europea *(Madrid, 1990).*

[15] *Al hablar sobre las creencias de «los otros», pa-*

advertencia de este fraile a los confesores de indios es que han de tener «santa paciencia» con los indígenas y no caer nunca en el desaliento; por el contrario, han de ser perseverantes, puesto que son gentes de «corta capacidad», y más todavía en cuestiones religiosas, donde se muestran «torpes, rudos, agrestes y dejados»[16].

La realidad es que las imágenes que se han forjado de los indios, la mayoría por padres de la Iglesia católica, son despiadadas. Los indígenas aparecen siempre como unos personajes inferiores y mentirosos, cuando no como seres procedentes de una extraviada tribu de judíos que para no sufrir el cautiverio de los asirios pasó a América[17]. Muchos vieron en estas ligeras suposiciones, muy difundidas por determinada orden religiosa[18] y por el vulgo de la época, la razón más que evidente de que los indios, igual que los judíos, se caracterizaban por «ser medrosos y decaídos, y muy ceremoniáticos, y agudos y mentirosos»[19]. El Padre Acosta, y con él otros autores, refutarían tales hipótesis, basadas en la pura fantasía.

¿Pero qué hacer con los indígenas ante su «cerrazón»?, se preguntaban algunos moralistas cristianos. Por de pronto, jamás los confesores debían caer en el desconsuelo y en la temible aflicción de que nada bueno se podía hacer de ellos, y mucho menos pensar erróneamente que su esfuerzo por inculcarles la fe cristiana era vano y no iba a dar resultados. Para demostrar lo contrario, había frailes de fe apasionada que escribían voluminosos tratados con el propósito de que sus hermanos en la fe no cayesen en el desaliento, incitándoles a ser perseverantes, aunque nunca tolerantes con las herejías de los indígenas.

Asimismo, se estimulaba a los frailes para que aprendiesen la lengua o lenguas indígenas que se hablaban en la región donde prestaban sus servicios evangelizadores, pues es bien sabido que la fe «entra por los oídos, envuelta en palabras». Mientras los confesores no aprendan bien la lengua indígena, para inculcarles mejor las creencias cristianas y desechar sus supersticiones, «no tiene que tener esperanza de hacer fruto»[20]. Este fruto del que habla el fraile tardaría más o menos en madurar, pero no tenía la menor duda de que, con el tiempo, la semilla plantada fructificaría.

Veamos a continuación las preguntas que el confesor debía hacer a los indios y las «cuñas» que era necesario tener preparadas, con el propósito de ir convirtiéndolos «casi sin darse cuenta» a la religión cristiana, gracias a la tenacidad. Como suele ser regla habitual en las confesiones, los sacerdotes y los penitentes se guiaban, al menos como norma para comenzar el interrogatorio, por los diez mandamientos de la Santa Madre Iglesia. Observemos las preguntas conminatorias referidas al primer mandamiento, que para los padres era lógicamente esencial:

—De verdad, ¿amas a Dios nuestro Señor?

—La palabra de Dios, que los Padres enseñan, ¿tú la crees?

—A nuestro enemigo el demonio, ¿lo aborreces?

—Y la palabra que los Piaches* enseñan, ¿la aborreces?

Si el confesor captaba alguna vacilación en el indio, debía tener dispuestos una serie de eslóganes o frases hechas para que su campaña fuera más eficaz, y repetirlos

rece imprescindible mencionar aquí la excelente Historia general de las cosas de Nueva España, *de Fr. Bernardino de Sahagún. Hemos manejado la cuidada edición de Ángel María Garibay K. (México, 1981). Y en cuanto a una idealización retórica de «lo nuestro», puede verse, por poner tan sólo un ejemplo,* Reflexiones imparciales sobre la humanidad de los españoles en las Indias, *de Juan Nuix (1782).*

[16] Confessionario en Lengua Cumanagota, y de otras Naciones de Indios de la Provincia de Cumaná... *(Madrid, 1723), págs. 1 y 2.*

[17] *Fray Gregorio García,* Origen de los indios del Nuevo Mundo *(Madrid, 1729). Consúltese fundamentalmente el libro III. Sobre el mito de las tribus perdidas véase más en la singular obra de Allen Godbey:* The lost tribes. *También el artículo titulado* Tribes, lost ten, *de la* Jewish Encyclopedia, *New York-London, 1901-1906, XII, págs. 249-253.*

[18] *Entre los numerosos autores que han tratado esta cuestión véase, por ejemplo,* El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo, *de John L. Phelan, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México (1972), y «El problema del origen de los indios», en* Quetzalcóatl y Guadalupe, *de J. Lafaye, Lib. I, part. II, cap. II (México, 1977), prefacio de Octavio Paz.*

[19] Op. cit., *pág. 37.*

[20] Idem, *pág. 220.*



a los indios cuantas veces fuera necesario con el fin de que los retuviesen en sus mentes, tales como: «engaño del demonio es aquello que los piaches enseñan»; «la palabra del demonio es mentira»; «la palabra que enseñan los piaches, no se le ha de dar oídos, antes bien aborrecerla. Y tú no la creas ni la oigas».

Después de este adiestramiento mental, el confesor tenía que proseguir el interrogatorio del indio y comprobar sus efectos:

—¿Aborreces tú ahora la palabra del demonio y de los piaches?

—¿Crees las palabras de tus sueños?

También se indica que el confesor debía detenerse en esta cuestión, dada la importancia que la palabra «sueños» tenía para los indígenas. Y para combatirla había que remacharles las siguientes afirmaciones: «Aquella palabra de tu sueño es palabra vana: cuando duermes estás fuera de razón, y por eso no es verdad la palabra de tus sueños, y al no ser verdad, no se ha de creer, y así tú no la creas».

Y el sacramento de la penitencia debía continuar:

—¿No creerás otra vez en sueños?[21]

No vamos a insistir, por demasiado obvia, en la reiteración impenitente de los confesores, cuyas actitudes inquisitivas son evidentes. Los resultados obtenidos, a base de perseverancia, son conocidos de todos. Pero dejemos de momento «el fruto» y sigamos con «la simiente». Concretamente nos fijaremos en otro manual para confesores titulado nada menos que *Farol Indiano, y Guía de Curas de Indios. Escrito en Castellano y Lengua Mexicana* por fray Manuel Pérez y publicado en México en 1713. Sin salirnos del primer mandamiento, es decir, «Amarás a Dios sobre todas las cosas», este manual instructor propone estas tres preguntas, con las respectivas aclaraciones que el confesor debía utilizar frente a determinadas «dudas» del indígena:

—¿Has dudado algo de lo que nos manda creer la Santa Madre Iglesia y la Fe?

—Esta duda, ¿la has tenido mucho rato en tu entendimiento, o luego la has echado de ti?

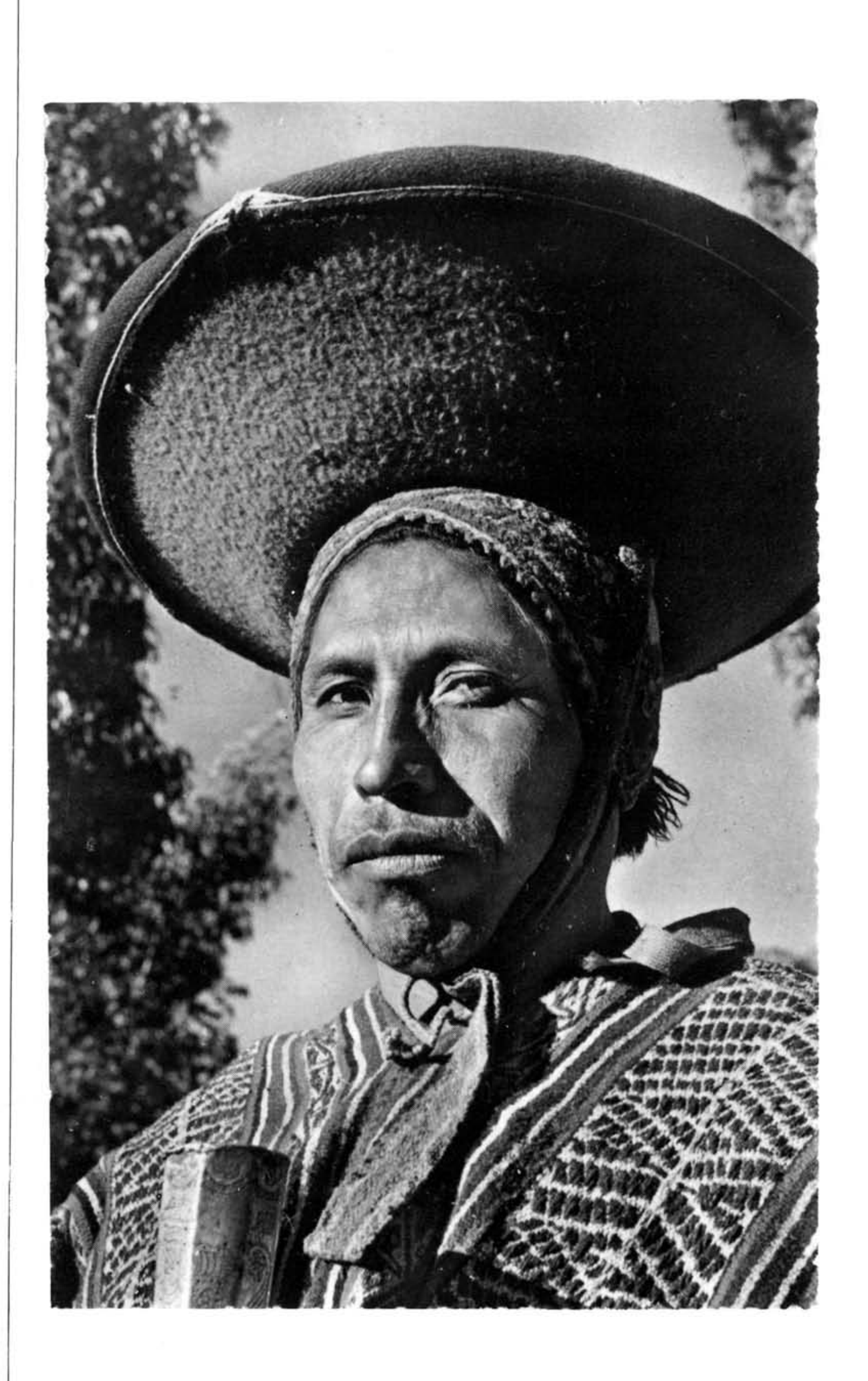
—¿Has creído en sueños, o en canto de las Aves, o en rumor de la lumbre?[22]

6. Vicios detestables

Las deshonestidades y los vicios abominables en los que continuamente caían los indios eran, como es fácil suponer, una preocupación constante de los frailes. Esta inquietud se nota en los interrogatorios que tenían preparados al efecto, los cuales intentan dinamitar la mayoría de las viejas costumbres, sobre todo las referentes a la libertad, al sexo y al placer, de estos pueblos indígenas, con el fin de implantar, como ocurre siempre, las normas establecidas por la Santa Madre Iglesia Católica. El desprecio al cuerpo y al placer son memorables: los sacerdotes lo predican machaconamente a la mínima ocasión. Tales imposiciones tenían por fuerza que chocar —y de hecho produjeron violencias sin cuento no sólo por parte de los padres como es

[21] Ibídem, *págs. 280-284.*

[22] Confessionario Mexicano. *Primer Mandamiento. (México, 1713), págs. 176-177. Asimismo, puede consultarse* Confessionario breve activo, y passivo, en Lengua Mexicana, *de Marcos de Saavedra (México, 1746).*





bien conocido— a unas gentes cuyas costumbres solían ser mucho más libres en cuanto a relaciones afectivas entre las personas. Estas dos palabras: «libres» y «relaciones afectivas» tenían que sonar a demonios en cualquier cabeza dogmática.

Ni que decir tiene que la defensa del sexto mandamiento será continuamente abanderada por los confesores de indios, sobre todo cuando el indígena, por costumbre, tenía ciertos «tocamientos» con los demás miembros del grupo o consigo mismo, lo que producía en los hombres de Iglesia repugnancia, viéndose obligados a reprimirlos por todos los medios.

Oigamos a los clérigos hablar, no sin cierto pudor, de partes vergonzantes, poluciones, amancebamientos, cópulas, etcétera, guiándose por las instrucciones previamente elaboradas, cuyas preguntas en la mente de los indígenas debían sonar muy raras, si no completamente ininteligibles, debido a los diferentes valores, completamente opuestos a los de los nuevos colonos. La verdad es que tendríamos que hablar de un proceso aniquilador de transvaloración de todos los valores indígenas en cuestiones de afectos, ternuras y deseos. Todo se convierte en pecado, y además en pecado sucio y horrendo. He aquí el interrogatorio amedrantador:

—¿Has tenido a solas tocamientos en tus vergüenzas?

—¿Muchas veces procuraste tener polución?

—¿Has tenido con otro tocamientos en vuestras partes vergonzosas cuando estáis chanceando?

El manual se detiene en esta pregunta para indicar a los confesores que debían profundizar en ella, por ser «un defecto muy usado» entre los indios, tanto mayores como jóvenes, que era necesario eliminar, pues suelen empezar por estas «malas acciones» y acabar en otras mucho más horrendas.

—¿Han sido muchos con quienes has tenido estos tocamientos?

—¿Cuando tuvistes estos tocamientos, hubo polución?

—¿Con cuántos?

—¿Tuviste cópula con él o con ellos?

Esta instrucción previene que este tipo de preguntas debían hacerse con el mayor sigilo posible, sobre todo cuando estaba por medio el horrendo pecado de sodomía que muchas tribus indias practicaban habitualmente para espanto de los frailes. De todos modos era necesario estar atento a las respuestas del indio, que en estos temas suele responder atemorizado a las preguntas de los confesores más o menos así: «Él no la tuvo, no fue agente»; «Yo la tuve con él, yo fui el agente»; «Yo la tuve con ellos, fui el agente»...

—¿Era casado o soltero con quien has tenido esa relación?

—¿Eran casados o solteros con quienes has tenido esa relación en grupo?[23]

No vamos a detenernos en analizar las condenas y recriminaciones que los clérigos debían hacer a los indios. Tampoco en la actitud que debían adoptar los hombres de Iglesia sobre estas cuestiones, por ser de sobra conocidas, pues el mecanismo se repite de forma incansable: la transvaloración de las costumbres indígenas por los

[23] Ibídem, *págs. 361-366.*



ideales cristianos. Este proceso se lleva a cabo por medio de la diabolización de dichas costumbres, con el fin de que éstas produjeran vergüenza y repulsión a los propios indios. La erosión del tiempo haría lo demás.

7. Deshonestidades

Tampoco son difíciles de imaginar las estrictas normas morales que los clérigos establecieron para las mujeres indias, pues los peligros a que estaban sometidas, no ya por los propios indígenas sino por los nuevos colonos, eran continuos y la ocasión de pecar podía presentarse en cualquier momento. De ahí que los padres estuvieran alerta sobre el comportamiento de las indígenas en sus relaciones con los nuevos colonizadores, a pesar de la «selección» de hombres que se hacía desde España, pues como es sabido existía la orden explícita de «que ningún moro, ningún judío, ningún reconciliado, ni hijo ni nieto de quemado, pueda pasar a las Indias»[24]. Pero esto, evidentemente, nada cambiaba las cosas.

Los manuales de confesores se detienen especialmente en explicar a los sacerdotes que debían ser tenaces en informar a las mujeres indias sobre el pecado que cometían con ciertos «tocamientos» y afectos desordenados, que estaban penalizados por el sexto mandamiento. Pero pasemos antes de nada al secreto de la confesión y a las preguntas inquisitivas que los religiosos debían hacer a las indígenas:

—¿Has procurado tener polución voluntaria contigo misma?
—¿Cuántas veces?
—¿Deseaste, entonces, a algún hombre para estar con él?
—¿A cuántos deseaste?
—¿Era casado? ¿Era pariente?
—¿Son muchos los que entonces deseaste?
—¿Los casados que deseaste son muchos?
—¿Deseaste solteros?
—¿Era alguno de tus parientes?
—¿Cuántos eran tus parientes que deseaste, cuando tuviste polución?
—Muchas veces cuando tuviste polución, ¿lo deseaste, o los deseaste?
—¿Era casado, o eran casados?

El pecado mortal de estas acciones no merecía ni discusión para este manual de confesores, como no es difícil imaginar, pero se insiste en que a las indias se les debía recriminar con toda clase de amenazas para que no cometieran estas malas acciones, aunque mucho más estrictos debían ser con las indias que contestasen afirmativamente a estas otras preguntas relacionadas con el «pecado atroz»:

—¿Has tenido tocamientos deshonestos con alguna mujer?
—¿Con cuántas los has tenido?
—¿Muchas veces?

[24] *Provisión (...) año de 1530, en* Cedulario indiano, *recopilado por Diego de Encinas (1596), lib. II, pág. 135. Cit. por Lafaye en* Quetzalcóatl y Guadalupe, Enemigos irreconciliables: indios, mestizos, mulatos, *lib. I, pat. I, cap. II, pág. 51.*



—Cuando con ella o con ellas tuviste los tocamientos lascivos, ¿has tenido polución?

—¿Con quiénes has tenido esos tocamientos?[25]

También en *Farol Indiano, y Guía de Curas de Indios*, su autor fray Manuel Pérez[26] se explaya sin ambages en hacer todo tipo de preguntas morbosas sobre relaciones afectivas a los indios, como la mayoría de estas instrucciones.

De interrogatorio policial no es necesario hablar. Tampoco de lo indecoroso de los cuestionarios, escritos en castellano y la respectiva lengua indígena, pues ambas observaciones parecen demasiado evidentes. Lo que no deja de llamar la atención, ante semejantes preguntas, es la importancia que debieron de tener estas instrucciones para confesores de indios, seguidas frecuentemente a rajatabla en cuanto a desbaratamiento de creencias y costumbres de las culturas indígenas americanas e implantación por toda clase de métodos persuasivos y amenazadores de las nuevas creencias.

Sobre los sincretismos entre religión cristiana y las creencias indígenas se han escrito infinidad de libros, y poco podemos decir aquí, aunque el material expuesto en este capítulo sea muy ilustrativo en tal sentido. De todas formas, lo que más llama la atención en todo este conjunto de normas morales es la fiereza con que fueron impuestas, a la vista de lo persuasivo de los cuestionarios, con el único fin de encajar en el engranaje de los preceptos cristianos. Este sistema cerrado, que a veces tuvo que resultar agobiante para unos hombres y mujeres de una cultura distinta, había de ser irremediablemente cumplido.

Porque cuando alguien rechazaba tales normas de conducta, o sencillamente las incumplía, había para el infractor toda una gama de sanciones que dependían lógicamente de muchos condicionantes y, sobre todo, de la clase de pecado o desliz que se hubiese cometido. Lo que está claro es que el pecador debía desistir y acercarse a la «manada», como se dice explícitamente en un fragmento de un auto sacramental, donde sale a escena la Gracia para hacer esta solicitud:

GRACIA.- ¡Ea, humilde pecador,
Oveja por Dios comprada,
Allégate a mi manada,
Pues soy Gracia del Señor
por El al mundo invitada!
El que en gracia no estuviere
No se llegue a mi bandera,
Porque le dejaré fuera,
Si sus culpas no gimiere
Con la confesión entera[27].

En esta exposición hemos podido comprobar cómo la *imago mundi* que ofrecían estas guías de confesores de la vida indígena era tan estrecha como ardiente. En esta imagen del mundo todo se reducía a unas cuantas doctrinas que había que cumplir sin remisión, fuera en el espacio que fuere. Todos los vericuetos del alma debían ser conocidos y auscultados por los padres para curar las almas de los paganos de supersticiones e idolatrías. Nada podía quedar en la sombra ni en la duda, máxime

[25] Ibídem, *págs. 390-398. Este tipo de manuales se continuaron publicando hasta bien entrado el siglo XX, aunque muchos atendiendo más a los criollos y familiares que a los propios indígenas. Este cambio se comienza a experimentar ya a finales del siglo XVIII. En este sentido es significativo mencionar uno de estos manuales, plagado de probabilismos y propuestas laberínticas, como* Centinela Dogmático-Moral con oportunos avisos al Confesor, y Penitente, *escrito por el calificador del Santo Oficio, Hermenegildo Vilaplana (México, 1767).*

[26] Op. cit., *págs. 184-185. Al margen, decir que también se escribieron normas que los sacerdotes debían seguir para bien confesar en lengua pagasinana:* Confesionario *(Manila, 1874). La semilla del cristianismo había sido sembrada en los lugares más recónditos e insospechados.*

[27] *Anónimo,* La esposa de los cantares, *escena primera,* Colección escogida de Autos Sacramentales desde su origen a finales del siglo XVII, *Madrid, 1865, pág. 67. B.A.E.*

si eran cuestiones de fe. Dudar era ya un pecado. El nuevo *make-up* de la religión triunfante suplantó a las antiguas divinidades. Algunos dioses indios se harían casi irreconocibles. Sirvan de ejemplo la identificación forzada que se hizo del héroe-dios de los indios de México, Quetzalcóatl (la Serpiente emplumada) con el apóstol Santo Tomás, evangelizador de las Indias, o la no menos prodigiosa simbiosis entre Tonantzin, diosa madre de los mexicanos, y Nuestra Señora de Guadalupe, protectora de la cristiandad ibérica, ambos estudiados por Lafaye[28]. ¡Y estos son tan sólo dos ejemplos en el infinito mar de los sincretismos!

Pasados los siglos... resulta muy difícil distinguir dónde empieza la superstición religiosa y donde acaba la creación popular. Creencias-supersticiones-deseos acaban soldándose fuertemente.

En conclusión, la religión católica, apostólica y romana implantó en el Nuevo Mundo sus propias creencias, costumbres y moral gazmoña. El orden social tradicional se derrumbó y los viejos ídolos cayeron o fueron quemados o fueron falseados. Todo esto ha sido ya lo suficientemente estudiado eruditamente como para insistir en ello. Aquí sólo hemos pretendido observar y a veces imaginar aquellas sociedades abigarradas que fueron atravesadas por las afiladas lanzas de las nuevas normas y preceptos morales, tan distintos a los suyos, y cuyas persuasivas doctrinas fueron a veces impuestas a sangre y fuego. Nuestro trabajo ha consistido en averiguar, en la medida de nuestras posibilidades (que no son muchas puesto que no soy especialista ni he publicado algo destacable sobre esta cuestión), la influencia laminadora que han podido tener los dogmáticos manuales de confesores y sus fogosas doctrinas morales en la mente de los indígenas y en su mundo ya perdido acaso para siempre.

Emilio Temprano



[28] *Lafaye,* Op. cit., *libs. II y III.*

* *Piaches eran unos personajes mágicos que presidían el culto de las dos divinidades, Katchimana y Jolokiamo, adoradas, entre otros, por los indios de la Guayana.*

NOTAS



Mario Vargas Llosa
(Foto de Jesse Fernández)



El hablador de Vargas Llosa

Del realismo mágico a la postmodernidad

Otra costumbre de la tribu son los poetas.
Borges, en *El informe de Brodie*

Nosotros los indígenas hemos ocultado
nuestra identidad, hemos guardado muchos
secretos... uno sabe que tiene que ocultar
esto hasta que garantice que va a seguir como
una cultura indígena, que nadie nos puede
quitar... pero hay ciertas cosas que puedo
decir a grandes rasgos.
Rigoberta Menchú, en **E. Burgos,** *Me llamo Rigoberta Menchú*

En 1985 se reencontraron en Florencia un grupo de peruanos de puntos opuestos del país, aunque algunos de ellos no se dieron cuenta ni sabían siquiera que eran peruanos. Pero simpatizaron y empezaron a hablar al alimón. En realidad, simpatizó uno y, utilizando su gran poderío verbal, creó una multiplicidad de simulacros —de imitaciones, recreaciones, bifurcaciones y alter egos— entretejidos por los hilos de su «yo» escritural[1].

Si creemos a Vargas Llosa-narrador, protagonista de los capítulos en los que se relata la gestación de *El hablador,* el tema de los habladores machiguengas, de una de las tribus nómadas más primitivas de la Amazonia peruana, lo venía obsesionando por más de un cuarto de siglo. En 1956 había escuchado hablar sobre esta tribu, por primera vez, a un buen amigo suyo de los tiempos universitarios de San Marcos, estudiante de etnología, Saúl Zuratas. En 1958, durante su primera visita a la Amazonia, descubrió por casualidad la existencia de la institución de los habladores entre los machiguengas —una especie de narradores ambulantes, nómadas entre los nómadas, quienes cuentan mitos y leyendas, llevan mensajes y chismes, y los mezclan con anécdotas de sus viajes por la selva—, y guardó como un amuleto una canción suya en original y en traducción. En 1962, utilizó el tiempo de sus estudios doctorales en Madrid también para revisar los materiales acumulados sobre los machiguengas

[1] *En la «Precesión de los simulacros», Jean Baudrillard ha bosquejado una filosofía del simulacro para la época postmoderna, aunque su concepción esté un poco viciada por la equívoca semiología saussureana y postestructuralista francesa; véase su* Cultura y simulacro *(Barcelona: Editorial Kairós, 1987), págs. 7-80.*

por los misioneros dominicos. En ese tiempo concibió la idea de escribir un relato sobre los habladores: en él «haría el máximo esfuerzo para mostrar la intimidad machiguenga de la manera más auténtica... tratando de entenderlos y adivinarlos» (102-04)[2]. En 1981 vio por primera vez a un machiguenga. Veintinueve años después de la primera discusión sobre los machiguengas, ya siendo un escritor de fama mundial y ampliamente reconocido por el impactante ciclo de novelas modernas (*La ciudad y los perros*, 1963; *La Casa Verde*, 1966; y *Conversación en La Catedral*, 1969), encuentra por casualidad, durante su estadía en Florencia, una exposición del fotógrafo Malfatti sobre esta tribu, que incluye una foto de un hablador en acción. Este reencuentro casual parece que, finalmente, suelta las trabas a su inspiración, y el novelista escribe de un tirón el texto de *El hablador* que el lector tiene delante.

La verdad es que Vargas Llosa *ha inventado* la institución de los habladores, aunque no el hecho de que, como en cualquier comunidad, también entre los machiguengas habrá algunas personas, más que otras, «misteriosamente tocada(s) por la varita... de la sabiduría y el arte de contar» (159). La invención se traiciona, sin duda intencionadamente, cuando se identifica al «hablador» con Tasurinchi (117, 204). En la mitología machiguenga, Tasurinchi es más bien un «soplador»: es el dios supremo, todopoderoso, creador del mundo y de las cosas buenas mediante su mágico soplo, casi tal como lo hace, en otras latitudes, el Tasurinchi-jehová (207).

Al lector de la metaficción del escritor peruano, o sea, de sus ensayos de crítica literaria y de legitimación política (*García Márquez: Historia de un deicidio*, 1971; *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, 1975; *Contra viento y marea*, 1983, entre otros), no se le puede escapar que el supuesto hablador de la selva amazónica, ascendido a dios, se asemeja llamativamente a los conceptos del autor acerca de lo que es un novelista. Tal como Tasurinchi crea el mundo —«real» para los machiguengas, pero «mítico» y «mágico» desde la perspectiva moderna—, también el novelista-dios crea, por el don de la palabra, complejos mundos ficticios.

Según continúa la mitología escritural de Vargas Llosa, estos mundos deben ser totalizadores y autónomos, al mismo tiempo. O sea, deben abarcar «toda la realidad» y ninguna en particular. Con el concepto de autonomía artística, el escritor peruano pretende desligar su arte de los imperativos políticos y pedagógicos cotidianos, pero no quiere —ni podría— salvarlo de la inscripción en los distintos contextos ideológicos contemporáneos[3]. Pero el texto propone una identificación aún más personal entre los quehaceres del apócrifo hablador-creador de los mundos míticos y el fabricador «real» de los simulacros verbales, el escritor Vargas Llosa: hacia el final del libro, el título de los polémicos ensayos de éste, *Contra viento y marea*, caracteriza también la misión cumplida por el hablador de los machiguengas frente a las embestidas de la «civilización» y la modernidad (234).

Sin embargo, el mencionado concepto de escritor ha sufrido, en esta reencarnación, un importante desplazamiento ideológico. Parece que en *El hablador*, el autor de *La Casa Verde* se ha dejado llevar por cierto sentimentalismo e idealización latentes en

[2] *Citamos según Mario Vargas Llosa,* El hablador *(Seix Barral: Barcelona, 1987), tercera reimpresión mexicana de 1988.*

[3] *Para unos, aquello será casi un crimen y esto será poco; para otros, aquello es una necesidad y esto incluso resulta excesivo. Hoy parece que, a lo mejor, no tienen razón ni los unos ni los otros. La postmodernidad está poniendo en tela de juicio la bifurcación hegeliana y kantiana, y también la supuesta necesidad de elección sólo entre estas dos tradiciones.*

el tópico, y ha recurrido a ciertos mitos románticos de la selva y del indio, matizándolos con la actual utopía ecológica. La redefinición del oficio de escritor a través de la apócrifa institución de los habladores está impregnada de estos conceptos y actitudes románticos. Los habladores son «la savia circulante» de la comunidad (91, 158). «Son una prueba palpable de que contar historias puede ser algo más que una mera diversión... Algo primordial, algo de lo que depende la existencia misma de un pueblo» (92). Ser hablador significa «haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura..., su historia y su mitología..., sus tabúes, reflejos, apetitos y terrores ancestrales» (234).

En esta nueva imagen, el escritor, quien antes exorcizaba los demonios de su propio infierno subconsciente, cimenta los lazos solidarios y comunicativos de un pueblo y se convierte en portavoz del «inconsciente colectivo». Del concepto freudiano de escritor, Vargas Llosa «avanzó» a un concepto romántico-junguiano. Sólo la tentación de escribir mantiene su condición de «maldita» (37).

En cuanto al amuleto de la canción machiguenga, adquirido supuestamente en 1958 durante su primer viaje a la selva, también se trata de un invento del escritor. La verdad es que tanto el original de la «canción de la tristeza» como su tentativa traducción están copiados literalmente, incluso con un posible error tipográfico en el original, de un libro de difusión popular sobre los machiguengas, publicado en 1977 por uno de los misioneros dominicos, etnólogo en sus ratos de ocio, el padre Joaquín Barriales[4].

Entre los materiales ilustrativos ofrecidos por este libro descuella también la foto de una linda muchacha machiguenga, tomada en 1975, quien luce los beneficios de la aculturación dominica y es retratada con un pajarito acurrucado en el hombro izquierdo[5]. El narrador se refiere probablemente a ella cuando *decide* que «ese bulto que hay en el hombro izquierdo del hablador de la foto sea un loro». Y, acto seguido, desarma cualquier objeción con un guiño que hace a las leyes de la verosimilitud: «¿No sería lo más natural del mundo que un hablador recorra los bosques con un loro de tótem, compañero o monaguillo?» (230). El «bulto» será un «loro», y punto.

Otra decisión «ontológica» del narrador es la identificación del supuesto hablador de la foto con Saúl Zuratas: «He decidido que el hablador de la fotografía de Malfatti sea él. Pues, objetivamente, no tengo manera de saberlo» *(Ibíd.)*. Más adelante tendremos que volver sobre las implicaciones de esta postura narrativa que resuelve el nudo gordiano de las dificultades del saber *cómo* es la realidad postulando cómo *es*.

El nombre del fotógrafo que, sin querer, inició la escritura final de *El hablador* no deja de ser interesante: Malfatti, un juego de palabras sobre «hechos mal hechos». No en vano el texto hará gala, a cada paso, de los dispositivos de legitimación, que «garantizan» la autenticidad factual y, acto seguido, subvertirá la percepción «realista» del relato mediante «hechos» obviamente inventados.

Por supuesto, Saúl Zuratas, alias Mascarita, es también una invención de Vargas Llosa, quien ha creado en él otra importante máscara crítica y sentimental de su

[4] Matsigenka *(Madrid/Lima: Secretariado de Misiones Dominicanas, 1977)*, *pág. 71.*

[5] Matsigenka, *págs. 75 y 92.*



múltiple ego. El tema del «judío errante», repetidamente transculturado y, no obstante, fiel a su raza y cultura originales, le permite involucrar en el debate sobre el mestizaje cultural latinoamericano uno de los centros originarios de la cultura occidental, aunque desplazándolo hacia un límite alucinante por la transformación en la óptica mágica y por la fusión «natural» con la conciencia mítica machiguenga.

Por su función en lo que parece ser el *mythos* subyacente a *El hablador*, Mascarita es el «mediador», el «doble agente», el que traspasa las fronteras y está aparentemente destinado a reunir los dos polos opuestos de la «ecuación» narrativa, para convertirla en un mito feliz[6]. Pero esta última conversión narrativa no ocurre; el cierre no cierra. Para seguir adelante, tenemos que volver atrás.

Desde el comienzo de la narración, se establece una polarización radical entre la opulenta Florencia, llena de hermosos tesoros del Renacimiento italiano y del superficial «mundanal ruido», donde el famoso novelista pasa un «merecido» descanso, y la despojada selva amazónica del sureste peruano, donde su alter ego anda contando historias, leyendas y anécdotas entre unos indios reconocidos por ser de los más resistentes a los «beneficios» de la transculturación.

A partir de esta oposición, que recuerda el diseño básico de algunas de las grandes «novelas americanas» de Alejo Carpentier, tales como *El reino de este mundo* (1949) o *Los pasos perdidos* (1953), se abre un amplio diálogo cultural entre Europa y América, entre la «civilización» y la «barbarie», y entre la modernidad y la pre-modernidad, diálogo que ya había caracterizado las obras del llamado «realismo mágico»[7].

La narración en *El hablador* está escalonada sobre lo que podríamos definir como tres niveles: el presente narrativo (capítulos I y VIII) tiene lugar en Florencia, es posterior a la historia y constituye el marco de la narración; desde esa perspectiva temporal se da, en orden cronológico, el relato sobre las supuestas aproximaciones del autor al tema machiguenga a lo largo de un cuarto de siglo (capítulos II, IV, VI); y, finalmente, con los capítulos de esta historia, alterna, como en contrapunto y sin ninguna introducción por parte del narrador, el discurso de un hablador machiguenga (capítulos III, V, VII). Los primeros dos niveles constituyen el metarrelato[8].

El discurso del hablador machiguenga, que se desarrolla en los capítulos impares del contrapunto es un impresionante *tour de force* narrativo. Este texto no fue escrito ni en una tarde, ni por medio de la simple copia de los relatos mitológicos que nos ha deparado la afición etnológica[9]. Es el producto de un amor, de una profunda inmersión en el mundo mitológico machiguenga y de una inspirada y magistral *creación* artística *desde adentro y como para un público indígena auténtico,* pero creación realizada en otro medio lingüístico y orientada hacia otra tradición cultural. El trabajo involucrado en todo esto, paradójicamente, llega a justificar hasta cierto punto la obvia invención del apócrifo cuarto de siglo de aproximaciones por parte del autor al mundo machiguenga, detallado en el metarrelato autobiográfico.

El propio narrador del metarrelato subraya «la dificultad que significaba inventar, en español y dentro de esquemas intelectuales lógicos, una forma literaria que verosí-

[6] *Véanse los ya clásicos análisis del relato y del mito hechos por Vladimir Propp,* Morfología del cuento *(1928; Madrid: Fundamentos, 1972) y por Claude Lévi-Strauss, en su ensayo «La structure des mythes»,* Anthropologie structurale *(París: Plon, 1958), pág. 252s., respectivamente.*

[7] *Para una revisión histórica y replanteamiento conceptual de este término controversial, véase nuestro ensayo «Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: Hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana»,* INTI *N.° 31 (1990): 3-20.*

[8] *El fenómeno de «metanarración» o «metaficción» ha producido una avalancha de literatura crítica, pero, hasta la fecha, sin lograr deslindar más claramente la múltiple paradigmática de este fenómeno proteico, tan frecuente en la literatura mundial desde* Las mil y una noches *hasta los experimentos narrativos actuales. Entre los mejores trabajos sobre este tema véanse Linda Hutcheon,* Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox *(Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 1980), y Robert Spieres,* Beyond the Metafictional Mode *(Kentucky: UP of Kentucky, 1984).*

[9] *«Es de notar que solamente se presenta una versión resumida de cada cuento, por razones obvias de espacio. En realidad, los relatos varían de una región a otra y, en ciertos detalles, hasta de un narrador a otro», reconocen Betty Elkins de Snell (en la novela, Schnell) y Harold Davis en la introducción a su edición bilin-*

milmente sugiriese la manera de contar de un hombre primitivo, de mentalidad mágico-religiosa» (151). Para forjar un simulacro verosímil del discurso indígena, Vargas Llosa ha utilizado algunos rasgos dialectales del español de la Amazonia. Entre estos rasgos descuellan los usos especiales del gerundio. Por ejemplo, con el significado de consecuencia o efecto: «el día que dejen de andar, se irán del todo. Trayéndose abajo al sol» (40); o funcionando como adjetivo: «el monte hirviendo de pájaros» (40); o como predicado: «Yo hablando, ustedes escuchando» (41), etc. La frecuencia del uso del gerundio como predicado en la secuencia narrativa es lo que más marca el discurso del hablador y lo que le proporciona, metonímicamente, un matiz de autenticidad, ya que este uso es característico del español que se habla en la selva peruana, tal vez por la influencia de la familia de las lenguas arawak: «"Madre", diciéndole» (110); «¿qué he de hacer?, diciendo» (184); «Temblando, temblando» (198); «Perdiendo el equilibrio, cojeando» (199); «Andando» (212).

El discurso mitológico del hablador es también marcadamente dialógico: se cuentan distintas versiones de los mitos (112), a veces mezclados con vivencias personales transmitidas por la óptica mitológica (113-19); se hace hincapié en que lo que se cuenta se ha contado a otros (48, 55); se buscan, se consultan o se cotejan cuidadosamente las opiniones de otros habladores o sabios (los seripigaris); se discute con el público (112, 200-01). En general, se subrayan los aspectos espontáneos, situados y no autoritativos del discurso[10]. El hablador trata al público de igual a igual y hace ostentación de su limitada autoridad, utilizando todo el tiempo «escapatorias» como: «eso es, al menos, lo que yo he sabido», «parece», «a veces», «tal vez», etc. Al aspecto dialógico del discurso pertenecen también la parodia y la polémica encubiertas, que marcan las rupturas de la ilusión de autenticidad[11].

El simulacro verbal creado por Vargas Llosa es en cierto sentido más verosímil y también nos impacta más que los balbuceantes, y tal vez inauténticos, «originales» monológicos, recogidos y adaptados de las versiones ofrecidas por uno o más «informantes». Poco importa que vayamos notando cierta progresión de rupturas de la ilusión de autenticidad; se trata de intersticios de «desilusión» que el escritor peruano consiente en su admirable construcción de un «mundo mágico-religioso», para que nos demos cuenta de la simulación y mantengamos nuestra distancia desfamiliarizadora, shklovskiana o brechtiana. Porque, al fin y al cabo, el discurso «salta» al público machiguenga y se dirige al lector familiarizado con la cultura occidental contemporánea.

La mayor inverosimilitud de este simulacro casi perfecto es el judío peruano Saúl Zuratas, transformado en el hablador de la apócrifa institución machiguenga. En su mestizaje cultural al revés, Saúl lleva a cabo el periplo mitológico del que fue incapaz el narrador anónimo de *Los pasos perdidos*, quien sucumbe a los demonios de la modernidad y a su obsesión por el futuro. (Aunque Carpentier reconozca la coexistencia de distintas épocas históricas en América Latina, el concepto de tiempo histórico subyacente en *Los pasos perdidos* sigue siendo *lineal*, moderno).

güe de las narraciones orales en Kenkitsatagantsi matsigenka: Cuentos folklóricos de los machiguenga *(Comunidades y Culturas Peruanas, N.º 5, Yarinacocha: Instituto Lingüístico de Verano, 2nda ed. rev. 1976), s.p. Aunque sus móviles varían, esta actitud se nota en las pocas ediciones de los textos machiguengas que hemos tenido a disposición. Las transcripciones más auténticas se dan a cuentagotas. Así, por ejemplo, Fr. F. Pascual Alegre pone un ejemplo de transcripción directa de una versión oral en el apéndice a* Tashorintsi: Tradición oral matsiguenka *(Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1979), págs. 69-76. No muchas tribus amazónicas han tenido mejor suerte; véase Aurelio Chumap Lucía y Manuel García-Rendueles,* Dulk múun...: Universo mítico de los aguaruna *(Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1979).*

10 *Véase nuestro* Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales *(Madrid: Fundamentos, 1986), págs. 100-03.*

11 *El dialogismo del discurso está estudiado en el ya clásico libro de Mijail Bajtín,* Problemas de la poética de Dostoievski *(1929; México: F.C.E., 1986).*



En su conversión en un hablador machiguenga, Mascarita no «vuelve atrás», hacia una vida más «primitiva» y «plena», ni busca un destino «tallado en una pieza». Utiliza su experiencia, su distancia y su sorprendente identificación con los indígenas para ayudar a defender una cultura problemática contra el asedio por otra cultura problemática y contradictoria.

Saúl se transcultura hasta el punto de convertirse él mismo en un portador de los secretos de los indígenas y para los indígenas —¡hermosa expresión de confianza en el mundo ficcional!—. Pero no se funde con ellos por completo: su alucinante transformación, en el capítulo VII, de la Historia, de los mitos y de las parábolas occidentales —desde el Nuevo Testamento, hasta la diáspora y Kafka— en el discurso mitológico machiguenga, interioriza al otro para ellos. Y, a su vez, da a estos indios vecinos del «fin del mundo» una sorprendente proyección universal. De esta manera, Saúl no es sólo un transmisor de la tradición, sino también un medio para su confrontación y su crítica. Todo esto, en el simulacro (de Vargas Llosa) dentro del simulacro (de la cultura machiguenga).

Otros rasgos más separan los capítulos mitológicos de *El hablador* del realismo mágico clásico (de Carpentier, Asturias o Arguedas). En el realismo mágico, la vida cotidiana de los indígenas está sublimada y existe sólo en función del mito tradicional o de la visión poética o alegórica. En el simulacro de Vargas Llosa, los mitos y leyendas nacen y renacen en contacto con situaciones concretas; alternan con chismes, vivencias personales y anécdotas; están parsimoniosamente salpicados de humor (por ejemplo, la descripción mitológica del resfrío y del estornudo, 52-54), y de invención paródica, carnavalesca y casi lúdica (la «traducción» de *La metamorfosis* y del *Nuevo Testamento* al machiguenga); y se transmiten por un dialogismo coloquial. Pero conspicuamente falta el erotismo[12].

Como resultado de estas estrategias narrativas y discursivas, el mito está cotidianizado y el discurso mitológico, coloquializado, aunque no han sido degradados ni vulgarizados. La limitada autoridad ostentada por el hablador a lo largo de su discurso no descarta la fe, que fue postulada por Carpentier como un *sine qua non* para la experiencia de la realidad maravillosa[13], sino que la «humaniza».

Todos estos toques de desmitificación del discurso mitológico permiten al escritor peruano escapar a muchos de los límites arcaizantes, característicos del realismo mágico clásico[14]. La escasez de elementos lúdicos en el discurso mitológico —con excepción de las mencionadas «traducciones»— se compensa por el hecho de que, en realidad, este discurso es en conjunto un juego manifiestamente consciente, un simulacro.

El relato de las aproximaciones del autor al tema machiguenga a lo largo de un cuarto de siglo se da, en orden cronológico, en los capítulos pares del segundo nivel textual (II, IV, VI). En estos capítulos se combinan el debate ideológico con el hábil manejo de los hechos autobiográficos e históricos junto con la invención más palmaria.

El debate ideológico se centra en la confrontación de la modernidad y las alternativas premodernas. El viejo drama del enfrentamiento entre la «civilización» y la «bar-

[12] *«Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad», pág. 10s.*

[13] *«De lo real maravilloso americano»,* Tientos y diferencias *(La Habana: UNEAC, 1966), pág. 97.*

[14] *Véase nuestro artículo «Realismo mágico en la narrativa hispanoamericana actual: La perspectiva de fin del siglo»,* Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America, *ed. Luis T. González del Valle y Julio Baena (Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992), págs. 238-39.*

barie» se vuelve a (re)presentar en sus nuevos avatares: en los años cincuenta prima «la utopía socialista», inspirada «en la ciencia de Marx y de Mariátegui» (76) y defendida con entusiamo por el propio narrador Vargas Llosa de entonces, a la que su alter ego opone «la utopía arcaica y antihistórica» (77) del respeto a las culturas indígenas de la selva, según él las únicas con posibilidades de «salvación». Para los ochenta, ya se han replanteado radicalmente los términos del debate, y algunos de éstos hasta han intercambiado sus lugares. Han caducado las viejas utopías, se ha agravado el estado de la modernidad, y ha ascendido la flamante utopía ecologista.

En los años cincuenta, el ascenso de la modernidad parece todavía inevitable e imparable a pesar de su alto costo (23-24) y los dudosos resultados. Refiriéndose a los indígenas «semi aculturados de las calles de Lima», el narrador comenta sobre uno de ellos: «Era un niño con cara de viejo... ¿Un zombie? ¿Una caricatura? ¿Hubiera sido mejor para él permanecer en su aldea de los Andes... y no aprender nunca el español? Yo no lo sabía, yo dudo aún» (28-29). Mascarita observa que la «civilización» es llevada a la selva por unos «borrachines salvajes», a la que sigue la extinción de los indígenas (75). Entonces, la «salvación» ¿es posible sólo al precio de la absoluta separación del indio y de la preservación artificial de su «estado natural»? ¿La transculturación y el mestizaje son «negativos»? Los términos del debate son obviamente demasiado abstractos y difíciles de conciliar. En cambio, el capítulo VI se solaza, casi catárticamente, en las picardías de lo que el narrador llama «las servidumbres del subdesarrollo» (142).

La confrontación de las posiciones que se encarnan en el relato y en el metarrelato no se resuelve ni se sublima por medio de ninguna apariencia ni aparición dialéctica. El relativismo y el escepticismo ideológico de los ochenta no permiten dar un cierre al debate; sólo aseguran su continuación histórica bajo nuevos disfraces. El *mythos* narrativo de *El hablador* termina bifurcándose y, así, se resiste a ser englobado por algún mito unificador, por algún gran metarrelato de legitimación[15]. De ser una confrontación, las dos líneas se convierten en dos «mundos posibles», en dos destinos separados, alternativos y paralelos.

A diferencia de Carpentier en *Los pasos perdidos*, Vargas Llosa no se ha identificado por completo con el héroe de su novela; todo lo contrario, marca y mantiene su propia presencia a lo largo de la obra y, en el metarrelato, se crea un complejo simulacro autobiográfico.

El metarrelato se mueve hábilmente en el filo entre la ficción y la «realidad», entre «los recuerdos y fantasías» (88), entre la ostentación de lo real, que hasta permite la verificabilidad de lo narrado, y la sutil recreación ficcional o incluso la invención de lo que se nos ha hecho creer que es o que era esa supuesta realidad.

Repetidas veces nos topamos con esta toma de posición principal: en casos de duda o de una supuesta imposibilidad de conocer la realidad, el narrador *decide* crear, inventar *la realidad.* Entreteje «los recuerdos y fantasías de esta historia» (88). Semejante al Averroes de Borges, largos años fatiga las bibliotecas y los museos buscando

[15] *Véase la crítica postmoderna a éstos en Jean-François Lyotard,* La condición postmoderna *(Madrid: Cátedra, 1986).*

las pistas sobre los habladores machiguengas, y en vano trata de «entenderlos y adivinarlos» (104). Más tarde, siendo ya director del programa televisivo cultural «Torre de Babel», son los cantores ambulantes del sertón brasileño y los *seanchai* irlandeses (158-59) los que tienen que abrirle el camino a la comprensión. En el final (o en el comienzo), el narrador decide que el hablador de la fotografía apócrifa es Saúl Zuratas, y el bulto en su hombro izquierdo, un loro (230). Cuando reconoce que tiene que inventar al Mascarita que no había conocido (37), se trata, en realidad, de una invención dentro de la invención. Toda una espiral de invenciones radicales.

En un sugestivo trabajo, Brian McHale opone las estrategias narrativas «epistemológicas», centradas en los modos y los problemas del conocimiento de la realidad y de su transmisión, a las estrategias «ontológicas», que *inventan* los mundos y postulan la manera de existencia de esas realidades. Esta última dominante caracterizaría según este autor la narrativa postmoderna[16].

Después de la magna summa narrativa de *Conversación en La Catedral,* Vargas Llosa se ha abierto, como en abanico, a intensas búsquedas de nuevas y diversas modalidades de la expresión, de la comunicación y de la participación social, que lo han llevado hacia géneros no narrativos (como el teatro), hacia actividades no literarias (como la televisión) o directamente hacia la política (como su campaña presidencial, que ha agudizado su larga confrontación con la variopinta y ahora desposeída izquierda latinoamericana).

Entre la variada producción literaria de esta fase postmoderna, *El hablador* nos parece que descuella, al lado de *La guerra del fin del mundo* (1981), como uno de sus proyectos artísticos más ambiciosos. El contrapunto ideológico y de las formas artísticas, inconcluso y abierto; la historia narrativa, bifurcada en dos simulacros que se escapan a un mito englobador; la inseparable amalgama y mutua subversión de la realidad y la invención; y la radical creación de los mundos ficcionales convierten *El hablador* en un rico texto polifónico postmoderno.

Emil Volek

[16] *Véase su «Change of dominant from modernist to postmodernist writing», en Douwe Fokkema y Hans Bertens (eds.),* Approaching Postmodernism *(Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986), esp. págs. 58-60.*



Antonio Aparicio: perfil de un poeta

Tomé contacto por vez primera con la poesía de Antonio Aparicio, gracias a mi afición al flamenco, a través de la densa y original *Antología de Poesía Flamenca,* del recordado argentino Anselmo González Climent, editada en Madrid, en 1961, donde se incluyen dos de los más populares poemas de su más conocido libro *Fábula del Pez y la Estrella* (Buenos Aires, Edit. Losada, S.A., 1946), titulados *Sevilla,* en el que «la ciudad se reclina / contra sus torres de piedra», y dedicado a Joaquín Machado, su amigo en el exilio; y *Giralda:* «Cuchillo rojo de día / y negro de madrugada...»[1], ambos de tono neopopularista y sentimiento flamenco, que entroncan con la poesía andaluza —y sevillana— de Manuel Machado, Villalón, Adriano del Valle, e incluso, del propio García Lorca, que más tarde, con su trágica muerte, influirá en sus poemas de guerra...

Los horizontes líricos del poeta se me abrieron, más ampliamente, con la «Tercera Edición Aumentada» de la *Antología de Poetas Andaluces Contemporáneos,* del entrañable José Luis Cano[2], que fue el primero en descubrirnos al poeta sevillano a la mayoría de los españoles; ya se afirma en el *Prólogo:* «Otro interés que creo puede tener esta Antología es la de dar a conocer a unos cuantos poetas de la Andalucía peregrina que se han revelado o que han dado lo mejor de su obra en tierras americanas. Me refiero concretamente al cordobés Pedro Garfias...; al sevillano Antonio Aparicio, al cordobés Juan Rejano y al malagueño Sánchez Vázquez»[3].

Nos proporcionaba ya, José Luis Cano, una brevísima relación bio-bibliográfica del poeta, aunque equívoca su fecha de nacimiento, que hemos tenido la suerte de descubrir. Dice el crítico algecireño: «Antonio Aparicio. Nació en Sevilla en 1912 (?). Obra publicada: *Fábula del Pez y la Estrella,* Losada, Buenos Aires, 1946; *La Niña de Plata,* Ateneo de Valencia del Rey (Venezuela)», incluyendo diez poemas de su conocido libro: el I, *Es tarde,* breve poema de fondo amoroso; el II, el ya citado *Sevilla;* el III, *Reja,* casi intento de romance surrealista, con fondo sevillano; el IV, *Violeta,* décima de corte guilleniano; el V, *Mis Hermanas,* espléndido poema de fraternal amor y de

[1] *Anselmo González Climent:* Antología de Poesía Flamenca. *Madrid, Escelicer, S.A., 1961, págs. 84-85.*

[2] *José Luis Cano:* Antología de Poetas Andaluces Contemporáneos. *Tercera Edición Aumentada. Madrid, Edic. de Cultura Hispánica, 1978, págs. 365-371.*

[3] *José Luis Cano:* Ibíd., *pág. 18.*

añoranzas sevillanas, y en donde evoca a sus hermanas María del Pilar, la mayor; María y Carmen, en la línea del tríptico que Manuel Machado dedicó a *La Mujer Sevillana*[4]; el VI, un elegíaco soneto, de corte clasicista y quevedesco, titulado *Un rostro que en el nácar se miraba;* el VII, otro espléndido soneto —soneto de la guerra y de la ausencia—, que nos recuerda a los de Antonio Machado, y que dedica «Al pintor español Arturo Lorenzo»:

...Y ahora estará la primavera alzando
a orillas del Jarama y Manzanares,
trinos sin fin, aromas a millares,
toda España en su luz resucitando.

Un ruiseñor al alba va anunciando
sobre campos de ayeres militares,
por viñas, naranjales y olivares,
que la hora de la paz viene sonando.

Paz otra vez.
Sobre su sien herida
verdecerá otra vez la primavera
vistiendo, al sol, sus olvidadas galas.

Y entrará toda España en nueva vida
para poder de nuevo en su ribera
cuidar las rosas, olvidar las balas.

El VIII, otro soneto de idénticas características, con un fondo de partida del amor... El IX, un nuevo soneto, clásico y amoroso: *Primavera de Amor. Prado Florido,* que nos acerca a los mejores sonetistas del Siglo de Oro, en especial, a Góngora, y el X: *La Vida, un barco negro que anochece,* que se abre con un apígrafe de Quevedo: «A fugitiva sombra doy abrazos...» —uno de sus poetas preferidos—, y con los que se consagra Antonio Aparicio como uno de los grandes sonetistas del siglo XX.

Mi admiración y mi interés se iban acentuando por Aparicio, cuando tuve la suerte de recibir otra «Tercera Edición», esta vez, de la *Antología de la Poesía Española,* de mi entrañable José Luis Cano, en cuya reseña bio-bibliográfica ya se acercaba más a la fecha de nacimiento, aportándonos otros datos, como que «Estudió en su ciudad natal. En 1939, al terminar la guerra civil, marchó al exilio, habiendo vivido desde entonces en Francia, Chile, Inglaterra y Venezuela. Reside actualmente en Sevilla» [—eran datos de 1972—][5]. Ofreciéndonos, además, tres poemas inéditos hasta entonces, cuales: *Destierro,* pleno de evocaciones y recuerdos de su lejana tierra nativa, y escrito en pentasílabos intimistas:

Puse los labios
sobre la arena:
el mar sabía
a la otra tierra.

[4] *Manuel Machado:* Poesía de M. Machado / (Leída por su autor) /... I. Carmen. II. Rosario. III. Ana. IV. Envío, *en «Fiesta Literaria de la Belleza Andaluza, 12 de mayo de 1923». Vid.* Ateneo de Sevilla / Memoria del Curso de 1922 a 1923 / Por / El Secretario General / Miguel Ríos Sarmiento. *Sevilla, Lit. Tip. Gómez Hermanos, 1923, págs. 119-121.*

[5] *José Luis Cano:* Antología de la Nueva Poesía Española. *Tercera Edición. Madrid, Edit. Gredos, S.A., 1972, págs. 207-209.*



Corrí. Di el pecho
desnudo al viento.
Prisas lejanas
traían recuerdos.

. . .

Tierra lejana,
eterna y viva,
junto a mi alma.

El segundo poema, *Represión de lo vivo,* es un profundo soneto de métrica irregular, cuajado de luz sevillana, y el tercero, un hermoso poema, pleno de honduras y sentimientos, titulado *El Hombre,* en el que defiende su máxima dignidad... El poema, en ritmo ascendente, está escrito, en parte, en forma de seguidilla-sevillana, combinándolo con versos octosílabos y pentasílabos agudos; trisílabos y tetrasílabos... Todo él encierra una esperanza y una clara filosofía entre Calderón y Unamuno... Posteriormente, fue publicado en el número 7 de la Revista *Poesía de España* que en 1961, dirigían en Madrid, Ángel Crespo y Gabino Alejandro Carriedo:

Si se han perdido los ríos
que se pierdan.
Si los montes y la patria,
que se pierdan.

Si los hogares,
si los pueblos y ciudades
caen bajo las tempestades,
que se pierdan.

Si la vida se ha perdido,
resignación.
Pero la fe
es patrimonio del alma.

Si no se ha perdido el hombre
el viento vencerá a la noche.

Muros de las tiranías,
si no se ha perdido el hombre,
temblad.

Las aguas
arrastrarán las prisiones.
Árboles sin raíces
rodarán
los cadalsos.

Y cesará bajo el trueno
la confiscación de la libertad.

Si no se ha perdido el hombre,
hay horizonte.



Definitivamente, me sentí atraído por la hondura, la magia y la densidad de la poesía de Aparicio, ya en su lejano e impuesto exilio venezolano. Y comencé a leerle y a estudiarle con detenimiento... Y algo nuevo encontramos sobre él...

Antonio Aparicio Herrero, tal es su nombre completo, aunque su segundo apellido lo transmutará él en *Errere*, en sus colaboraciones periodísticas de juventud[6], nace en Sevilla, el día 30 de junio de 1916, a las diez de la noche, en la casa número 1 de la antigua calle de la Vinatería —hoy, de Sales y Ferré—, siendo el segundo hijo del cordobés don Antonio Aparicio Sánchez y de la sevillana doña Pilar Herrero Alviz, recibiendo las aguas bautismales de manos del presbítero y beneficiado don Juan Caballos Pérez, el 17 de julio del mismo año, en la iglesia parroquial de San Ildefonso[7].

Su padre, Antonio Aparicio Sánchez, natural de la población cordobesa de Rute y «de profesión del comercio», era vecino, en 1913, de la cercana población aljarafeña de San Juan de Aznalfarache, donde tenía negocios, casándose el 28 de noviembre, de este año, con Pilar Herrero Alviz, natural y vecina de Sevilla, con domicilio en la citada calle de la Vinatería, número 1. El novio contaba 32 años; ella, 25. Bendijo la unión matrimonial el escritor y orador sagrado don Modesto Abín y Pinedo, canónigo de la catedral y prefecto de estudios del antiguo Seminario Pontificio de Sevilla y amigo de la familia de la novia. Se celebró la boda en la cercana iglesia de San Ildefonso[8]. El matrimonio se instala en la casa del padre de la novia y, poco después, se trasladan a la antigua calle de la Cabeza del Rey don Pedro, número 14, donde nace, el 19 de octubre de 1914, la hija mayor, María del Pilar[9]; después, pasa la familia a vivir, de nuevo, a la casa de los abuelos maternos, donde verá la luz de Sevilla el poeta... Antonio Aparicio nace, pues, el mismo año que Blas de Otero, el admirable poeta social vasco... Como él, también el sevillano va a imbuirse de la poesía social y civil de la época, a más de esa lírica humanista machadiana, aunque encontraremos además en su obra efluvios de nuestros mejores poetas clásicos, sobre todo en los sonetos, así como una profunda devoción por Herrera, Lope, Quevedo, Bécquer, Villalón y la poesía popular... El propio Aparicio, en carta fechada en Caracas, el 10 de junio de 1991, al hablar de su poética, nos decía: «...y de una o de otra manera estoy situado por el destino en una ribera en la que desde Herrera a Villalón la poesía ha presentado siempre, para gloria de Sevilla, una primavera incesante».

El niño-poeta aprende sus primeras letras en un colegio que existía en la antigua calle de don Remondo; después, el bachillerato, en el colegio de San Francisco de Paula... Y pasea su juventud por el barrio de *La Alfalfa*, entre flores y pájaros, impregnándose del sevillanismo que aflorará en su *Obra*... Y, con dejo machadiano, desde la distancia del exilio, evoca, recuerda, con notalgia, aquellos años de juventud ya perdida, junto a sus entrañables hermanas María del Pilar, María y Carmen, en el jardín sevillano de la casa paterna... Y surgen estos versos alejandrinos con dejos modernistas:

[6] *En sus colaboraciones juveniles, firmaba como* Antonio Aparicio-Errere; *y me comentaba su hermana María que «eran cosas de poeta». Buscaba un apellido más raro.*

[7] *Archivo Parroquial de la Iglesia de San Ildefonso, de Sevilla. Libro Número 21 de Bautismos (1914-1930). Fol. 50 vlto. Al margen de la partida, viene la siguiente interesante noticia: «El matrimonio que contrajo el día 20 de diciembre de 1939, en la capilla de la Embajada de Chile en territorio parroquial de la de San Ildefonso, de la Archidiócesis de Madrid, con D.ª Emilia Ardamuy Rodríguez, ha sido dispensado por rescripto de la Sagrada Congregación de los Sacramentos y el Culto Divino, de fecha de 30 de noviembre de 1981, por rato y no consumación. Sevilla, 13 de febrero de 1981. Juan Bocardo (rubricado)».* (Ibídem; *fol. 50 vlto). Es decir, no consumó el matrimonio.*

[8] *Archivo Parroquial de San Ildefonso, de Sevilla. Libro 10 de Casamientos del 1895-1930. Fol. 98 vlto.*

[9] *Archivo Parroquial de San Ildefonso, de Sevilla.* Libro Número 21 de Bautismos, *ya citado; fol. 10 vlto. En nota al margen se aclara que María del Pilar «Contrajo matrimonio en esta parroquia el 15 de febrero de 1940 con D. Antonio Villena García».*



Pilar es firme y áurea, como hecha de oro;
cuando en el jardín cose, su silencio se toca.
La tarde la contempla como un grave tesoro
que apenas tiene un aire de sonrisa en la boca.

María es breve, hecha de agua rumorosa
y la noche se quiebra de amor en sus pestañas.
La violeta en sus manos se siente poderosa.
Al hablar de sus labios melodías extrañas.

Carmen es frágil, fina; su presencia es de plata
y su cuerpo una hoja mecida por el viento.
Y cuando el aire manso su oculta ira desata
suena como una alegre risa o como un lamento.

Las tres tienen un aire o una luz diferente
que el río de Sevilla, silencioso, venera.
Y sus nombres, sus risas, sus manos y sus frentes
ornan de suave gracia la flor de la ribera.

Pero las tres han puesto con invisible mano
nostalgias que han abierto en mi pecho una herida.
Cuando la noche cae sobre el distante hermano
esta sangre recuerda la juventud perdida [10]

Y recuerda también su sangre sevillana, dos de sus más profundas aficiones: el flamenco y los toros... Y en su ensayo *De la espiritualidad andaluza,* publicado en el diario sevillano *El Liberal,* en 1934 [11], analiza y estudia las raíces sociales e históricas del cante, y escribe:

El cante jondo es el más íntimo reflejo, la más fiel exposición de la atormentada sensibilidad andaluza. Atormentada con los tormentos febriles de una inspiración de rosas incendiadas y corazones maltrechos. De quejumbrosos sentimientos de melancolía, empañando el espíritu con el zumo agridulce del dolor mesiánico.

El cante jondo es el confidente sentimental, el pañuelo de lágrimas del pueblo andaluz. En el seno apasionado de la copla, vierte éste el lamento torturante e inmenso de su pena. Tanto es así, que sería imposible hallar un sentimiento arraigado profundamente en el alma andaluza que ésta no hubiera plasmado en el cristal sentimental de la lírica jonda...

Lo jondo es el símbolo unánime de las más inexploradas y ocultas reconditeces de la sensibilidad andaluza, enroscándose cariciosamente en el corazón encogido de los oyentes desde la catedral litúrgicamente pagana del *tablao*...

Y siente, asimismo, la afinidad del flamenco y los toros, porque sólo vibra entre ellos una sensibilidad, «la del alma andaluza, y ante un idéntico motivo emocionario: el dolor». Y a una barrera de la Real Maestranza de Sevilla va el niño-poeta con su padre, buen aficionado... Y en un hermoso autorretrato, a la manera manuelmachadiana, titulado *Autobiografía en la barrera,* recogido en su espléndido libro taurino *Gloria y Memoria del Arte de Torear* [12], nos lo confiesa, en estos versos alejandrinos, cuajados de cierta gracia sevillana:

[10] *Antonio Aparicio:* Fábula del Pez y la Estrella. *Buenos Aires, Edit. Losada, 1946, págs. 51-52.*

[11] *Antonio Aparicio: «Ensayo / De la Espiritualidad Andaluza», en* El Liberal, *Sevilla, 28 de julio de 1934. Pág. 1. Centro derecha.*

[12] *Antonio Aparicio:* Gloria y Memoria del Arte de Torear. *Prólogo de J. Caro. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1981, págs. 19-24.*

Yo, Antonio Aparicio, en Sevilla nacido,
desplegando el capote del verso bien ceñido,
quiero sobre la arena del papel expectante,
exaltar del toreo el arte alucinante...

Para mis verdes años de niñez sevillana,
fue la pasión taurina la ilusión más temprana.
Aquella edad primera, latente en la añoranza,
soñó un cielo redondo, perfecto: la Maestranza...

El niño que yo fui era sensible. Y era
hijo de aficionado de preclara solera
que domingo a domingo, feligrés del tendido,
entregaba a la fiesta su culto más rendido.

De su mano, en la tarde de la luz abrileña,
por las calles estrechas donde Sevilla sueña,
iba el niño que fui. ¡La primera corrida!
Fecha ya inmarchitable para toda mi vida.

Y ya desde la altura de los años, en 1964, en una breve estancia en Sevilla —donde vivió en un luminoso ático, en la antigua calle de Rodrigo Caro, número 13, desde donde se divisa plenamente la Giralda—, seguirá evocando su honda afición, mientras recuerda aquellos tiempos felices de gran aficionado —afición que le llevará a seguir viendo corridas en diferentes cosos de diversos países hispanoamericanos—; pero, esta vez, aquel niño sensible se ha convertido en el padre de ahora —como en el verso intemporal de Machado—, que lleva a su hijo a la Maestranza de Sevilla; y se le desborda el sentimiento:

Después, tarde tras tarde, se desbocan los años:
tras la tarde de triunfo tardes de desengaños,
el paciente vía-crucis del fiel aficionado,
tantas veces mohino, nunca desalentado.

Sevilla, Cádiz, Córdoba, Ronda, Jerez, El Puerto...
Y luego, tras el mar, el mundo descubierto
de otras plazas de toros y otras tardes triunfales:
Caracas, Maracay, Bogotá, Manizales...

Concluyendo el largo poema, con cierta nostalgia machadiana:

El niño que yo fui es el padre que soy.
Cierro los ojos, sueño. ¿En qué tendido estoy?
¿Otra vez la Maestranza? ¿El tiempo retrocede
o se repite al son del toreo que no cede?
Otra vez la Maestranza de mi primer cariño,
pero a mi lado, ahora, un neófito, un niño.
Y ante el toro que en medio del ruedo desafía,
como yo cuando niño, mi hijo se extasía[13].

Su vocación poética nace en plena juventud, a los 17 años, viviendo en aquel elevado ambiente cultural de la Sevilla de los años 1920-30, en que primaban El Ateneo y

[13] *Antonio Aparicio:* Gloria y Memoria del Arte de Torear; opus cit., *págs. 19-24.*

las Academias y seguía siendo *Patriarca de las Letras Sevillanas*, el venerable don Luis Montoto, que fallecería en vísperas de la *Exposición Iberoamericana*, de 1929[14].

Y con sólo 18 años, de la mano del entonces influyente escritor y poeta José Muñoz San Román[15], comienza Antonio Aparicio, en el verano de 1934, a colaborar en el gran rotativo sevillano *El Liberal*... Eran los últimos años de esplendor de este prestigioso diario liberal; un año antes, en 1933, su director don José Laguillo había anunciado su dimisión definitiva y su jubilación. Asume entonces la dirección Diego Martínez Núñez, y aparece en la cabecera el rótulo de *Diario Republicano* —ideas que ya se ajustaban bien con el joven Aparicio—, y el 18 de julio de 1936, *El Liberal* dejó de publicarse; acababa de aparecer su último número[16]...

Hemos tenido la suerte, en nuestra investigación hemerográfica, de encontrar las colaboraciones de Aparicio en *El Liberal*, en el que publicó muy distanciadamente dieciséis interesantes artículos, esencialmente de temas sevillanos, y que podríamos calificar de ensayos breves, plenos de densidad y contenido filosófico y humano, y en los que abarca, con fina maestría, en prosa lírica divagatoria, entre José María Izquierdo, los Machado o Cernuda, las vertientes más profundas de la espiritualidad sevillana. Se inicia, pues, en su colaboración periodística, con el título *De Tiempo Atrás / La eterna fama picaresca*, aparecido el viernes 13 de julio de 1934 (pág. 3), y termina con *Notas al Romanticismo / Hay una voz de mujer*, sobre el inmortal Bécquer, publicado el martes 14 de abril de 1936. Por estos artículos, vemos que le interesaban —y le interesan— el mundo del siglo de oro y la picaresca; el romanticismo, la música de Manuel de Falla o la visión telúrica y surrealista de un Fernando Villalón, al que evoca a los cinco años de su muerte en un hermoso artículo en el que camina idealmente con el «poeta muerto, paseante desde hace cinco años por las arenas verdes de los cielos poéticos»[17]. Sin olvidarse, ya que directamente influyó en él, de su paisano Gustavo Adolfo Bécquer, al que dedica espléndidos artículos, así como certeros comentarios a sus obras... Corría el año 1936; se celebraba el centenario del autor de las *Rimas*... Y en la ciudad se constituyó la agrupación cultural de los *Amigos de Bécquer*, que presidía mi maestro, don Santiago Montoto y a la que pertenecían el admirado Jorge Guillén, entonces catedrático de literatura en la universidad hispalense; el poeta Joaquín Romero Murube y la escritora Amantina Cobos de Villalobos, entre otros escritores e intelectuales... Precisamente, el 17 de enero de este año, los *Amigos de Bécquer* giraron una visita a uno de los lugares becquerianos más significativos: la Venta de los Gatos y, aparte de las autoridades sevillanas, se sumaron a este sencillo pero hermoso homenaje, diversos escritores, poetas y periodistas... Entre ellos, iba el joven Antonio Aparicio... Romero Murube, secretario de la agrupación, leyó las adhesiones recibidas de los hermanos Álvarez Quintero, Pedro Salinas, Gerardo Diego y Federico García Lorca[18]...

Y entre sus colaboraciones en *El Liberal*, encontramos un único poema, aparecido el miércoles 10 de octubre de 1934, en la primera página, bajo el título genérico de *Motivos Sevillanos*, con el subtítulo de *Plaza de Santa Marta*. Y lo dedica —señal de

[14] *Vid. mi libro, en prensa:* Luis Montoto (Correspondencia Inédita).

[15] *Vid. mi libro:* Muñoz San Román y Sevilla. *Edic. Excmo. Ayuntamiento de Camas, 1983, 100 págs.*

[16] *José Laguillo:* / Memorias / Veintisiete Años en la Dirección de «El Liberal» de Sevilla (1909-1936). / Introducción y Notas / por / Alfonso Braojos Garrido. *Sevilla, Public. de la Universidad, 1979, 370 págs.*

[17] *Antonio Aparicio: «Por el cielo de la Poesía / RECUERDO DE FERNANDO VILLALÓN».* El Liberal. *Miércoles, 22 de mayo de 1935, pág. 1. Vid. mi artículo: «Antonio Aparicio y F. Villalón», en* El Periódico de Alcalá *(Sevilla), 22 de octubre de 1991; pág. 4.*

[18] El Liberal, *17 de enero de 1936: «Los Amigos de Bécquer».*

gratitud— a su protector en el diario: Muñoz San Román. El poema que aún no ha sido recogido en sus obras, es de notable calidad lírica y pureza sevillana... Nos recuerda, a veces, a los del profundo Antonio Machado:

PLAZA DE SANTA MARTA

A Muñoz San Román,
gran poeta y gran sevillano.

Sombras y fragancias
de la noche queda,
nacida en la calma
de la plaza vieja.

Nostalgia,
que a nosotros llega
y a través del Tiempo
candenciosamente
del alma se adueña.

Vestigios antiguos,
pasadas consejas,
esbozos de rostros
que cubrió la tierra.

Un continuo chorro
de canción añeja
aquellos días, idos,
mejores... ¡te acuerdas!

Por ellos se vive,
por ellos se sueña[19].

Además, colaboró Aparicio en la breve publicación sevillana, que ya hace tiempo estudié: *Hojas de Poesía,* cuyo primer número vio la luz de Sevilla en enero de 1935... Estos pliegos poéticos los editaban el singular e imaginativo Pepín Bello Lasierra, tan vinculado a la Residencia de Estudiantes y los poetas del 27; los abogados-poetas Manuel Díez Crespo y Carlos García Fernández; el médico Antonio González Meneses y el pintor Pablo Sebastián, cuñado de Alejandro Collantes, entre otros[20]. En la revista, que tuvo un colaborador excepcional, Jorge Guillén, publicaron además Rafael Porlán y Merlo, Benjamín Jarnés, Adriano del Valle, Pedro Pérez Clotet y Juan Ruiz Peña; rescatándose textos del torero-mecenas de la generación del 27, Ignacio Sánchez Mejías y un curioso soneto de Fernando Villalón.

En carta fechada en Madrid, el 30 de mayo de 1991, me decía mi entrañable amigo Manuel Díez Crespo: «*Hojas de Poesía* fue una fundación del médico-humanista Antonio González Meneses, contra la Revista y grupo *Mediodía.* Pretendía Meneses, con Carlos García Fernández, Adriano del Valle y un poco yo, pues que tampoco era mi propósito ir contra los de *Mediodía,* pretendía, digo, más pureza poética y hasta social; Meneses, en el primer editorial, decía entre otras cosas "que el alcohol no es

[19] *A. Aparicio: «Motivos Sevillanos / PLAZA DE SANTA MARTA», en* El Liberal. *Miércoles, 10 de octubre de 1934, pág. 1, parte inferior. Anteriormente, le había dedicado, en el mismo rotativo, un hermoso artículo, en prosa lírica divagatoria, en la línea de José María Izquierdo, bajo el título de «El Encanto de la Ciudad-de-la-Gracia / LA PLAZA DE SANTA MARTA», el domingo 22 de julio de 1934; pág. 2.*

[20] *Vid. mi artículo: «Un Soneto desconocido de Fernando Villalón», en* Hojas de Poesía, *en el desaparecido diario* Nueva Andalucía, *Sevilla, sábado 19 de diciembre de 1981. Vid. también el artículo de J. L. Gómez Tello, publicado en* El Liberal, *Sevilla, martes 15 de enero de 1935; pág. 1, donde envía un cordial saludo a los poetas* A quienes escriben «Hojas de Poesía», *citando a Antonio Aparicio, entre los jóvenes valores. Asimismo, colaboró A. Aparicio en la revista* Nueva Poesía, *fundada por el poeta jerezano Juan Ruiz Peña, en Sevilla, en 1935. En el N.º 1 publicó el poema sentido y amoroso* Presencia del amor; *en el N.º doble (2-3),* A la sombra del amor. *(II.* Ensueño logrado*), aún no recogido en sus* Obras. *Reseñándose también en este número doble, la apasionada conferencia que pronunció en el sevillano «Centro Cultural de San Lorenzo», sobre* Vida romántica de Bécquer.

la ambrosía". Ya te puedes imaginar por dónde iban los tiros... Y, en efecto, yo publiqué allí mis *Trinos de madrugada*... y colaboró Antonio Aparicio...» Ciertamente, en el primer número, aparecido en enero de 1935, en la página tercera, encontramos el siguiente poema surrealista —pero con esencias andaluzas—, titulado «Las Lamentaciones de Rafael Romero», con un breve subtítulo entre paréntesis («cárcel»), y que aún no ha sido recogido en las obras de Antonio Aparicio:

LAS LAMENTACIONES
DE RAFAEL ROMERO

(cárcel)

MUELAS redondas de pena
me muelen.
Papel de lija del tiempo
me lima
los huesos.
Me están embotando el pecho,
con hierro,
mohoso
y negro.

EXASPERAN al alma
letanías de silencios.
Incesantes letanías
de silencios siniestros.
Tañen canciones
de lamentos,
esquilones
carceleros
que trituran
mis gritos inmensos
de esperanza verde
y de azules recuerdos.

TENGO sed de cielos
y de besar de nuevo
al ritmo del tiempo.

...

ASESINADA la luz,
voy y vengo
por galerías impías
de pánicos internos.
Año tras año,
—mientras muero—
buscando y rebuscando
el hueco
que me desgaje del presidio
ebrio.
Y del otro presidio,
el que llevo
dentro.



Y de Sevilla a Madrid... Su amistad con Vicente Aleixandre, al que visita en Welingtonia, número 3, y le dedica su hermosa décima «Violeta»[21]; y sus relaciones políticas con Miguel Hernández y Rafael Alberti; su filiación al Quinto Regimiento, capitaneado por el comandante Enrique Líster y sus colaboraciones en los *Romanceros* del *Ejército Popular,* el de *la Resistencia* y el de las *Brigadas Internacionales...* Ya es un poeta comprometido, para convertirse en un poeta peregrino de la peregrina España... Pero, antes de abandonar Madrid, contrae matrimonio el 20 de diciembre de 1939, en la capilla de la embajada de Chile —donde estaba refugiado— con Emilia Ardamuy Rodríguez; matrimonio que fue dispensado por la Congregación de los Sacramentos y el Culto Divino, al no llegar a consumarse[22]. Precisamente, fue Miguel Hernández su padrino de bodas... Durante el año y medio que duró el encierro de los refugiados en la embajada chilena en Madrid—, Eleazar Huerta y Vicente Mengod, colabora en bibliográfica—, con el título de *Luna* (1939-40), con ilustraciones de Santiago Ontañón, y en la que Aparicio publicó «Retrato de un niño» y «Rafael Alberti» (fragmento de una conferencia)[23]...Estuvo, asimismo, con León Felipe, Emilio Prados, Alberti y María Teresa León, en la zona de Levante[24] y escribió para el teatro *Los miedosos valientes,* que editará el diario republicano *El Mono Azul*[25]... Y tras la caída de la República, el exilio del dolor, la desesperanza y la amargura, envuelto de nostalgias...

Y poeta peregrino, recorre Francia, Italia e Inglaterra, hasta llegar a Santiago de Chile, donde con un grupo de refugiados políticos, Pablo de la Fuente —su compañero en la embajada chilena en Madrid—; Eleazar Huerta y Vicente Mengod, colabora en el periódico quincenal *España Libre,* publicado de febrero a diciembre de 1942[26], hasta fijar su residencia definitiva en Caracas, donde trabajará en el periódico *El Nacional,* aunque con el corazón siempre puesto en España, en Sevilla...

En la amable carta que me envió el poeta, fechada en Caracas el 10 de junio de 1991, nos ofrece algunos datos sobre sí mismo y su obra:

> Me pide usted fechas y datos sobre mí mismo, tarea más que difícil, ya que mi vida personal ha preferido siempre la *escondida senda* que elogia Fray Luis. De todos modos, puedo decirle que no ha habido edición alguna de mis versos por parte de Cela, aunque sí hizo una separata con una serie de poemas pertenecientes a un libro mío, inédito, sobre Picasso, el artista y el hombre. Libro que llevaría por título *La Paloma y el Minotauro.* Tampoco he editado revista poética alguna en Sevilla ni en parte alguna. No sé si ha llegado a usted noticia de mi libro *Ardiendo en Ira,* que se publicó en Madrid, hace pocos años. En cuanto a trabajos en prosa no hay nada que confesar.

Finalmente, recogeremos tres visiones hermanadas en el afecto, la admiración y la poesía que tres nobles poetas contemporáneos han tenido la gentileza y la amabilidad de enviarme, para completar el perfil del poeta... El entrañable Manuel Díez Crespo, en su citada carta, me confiesa: «Respecto a Antonio Aparicio siempre le consideré un excelente poeta, un poeta rebelde que pagó caro su interesante rebeldía política. Ya en el exilio no supe de él, y cuando volvió a Sevilla preguntó mucho por mí, pero yo vivía ya en Madrid...» Agregando: «Querido Daniel, ahí te envío estas notas con

[21] *Décima hermosa, dedicada* A Vicente Aleixandre, *recogida en su citado libro* Fábula del Pez y la Estella, *pág. 36.*

[22] *Vid. Nota núm. 7, donde se recoje su matrimonio.*

[23] *Manuel Andújar: «Las Revistas Culturales y Literarias del Exilio en Hispanoamérica», artículo recogido en el interesante libro* El Exilio Español. III. *Madrid, Taurus, 1976, págs. 88-91.*

[24] *Enrique Líster:* Memorias de un luchador. *Madrid, G. del Toro, Editor, 1977, pág. 133.*

[25] *Francisco Rico:* Historia Crítica de la Literatura Española, *y Víctor G. de la Concha:* Época Contemporánea: 1914-1939. *Barcelona, Edit. Crítica, T. VII, 1984, pág. 791.*

[26] *Manuel Andújar: Artíc. cit., pág. 91.*



la rapidez del rayo, y termino con mi admiración al joven Antonio Aparicio, lamentando que las circunstancias políticas lo apartasen de nosotros».

El también querido y admirado José Luis Cano, en carta fechada en Madrid, el 11 de mayo de 1991, me dice: «Querido amigo: recibí su carta preguntándome por Antonio Aparicio. Lo conocí por Vicente Aleixandre que le estimaba mucho y fue a verle al hospital cuando estaba herido en la guerra —naturalmente, luchó al lado de la República—, y cuando la guerra terminó se exilió a Venezuela. Desgraciadamente, los libros de Aparicio que yo tenía los perdí al vender mi Biblioteca a la Junta de Andalucía para poder comer (como hicieron Rosales y Celaya). Pero yo recuerdo que sus versos me gustaban, y estoy de acuerdo con usted en que podían recordar a Machado y a los mejores clásicos del Siglo de Oro. No recuerdo, en cambio, poemas sociales suyos, aunque seguramente los escribió».

Y el también entrañable y admirado Leopoldo de Luis, en carta asimismo fechada desde Madrid, el 21 de mayo de 1991, me afirmaba textualmente:

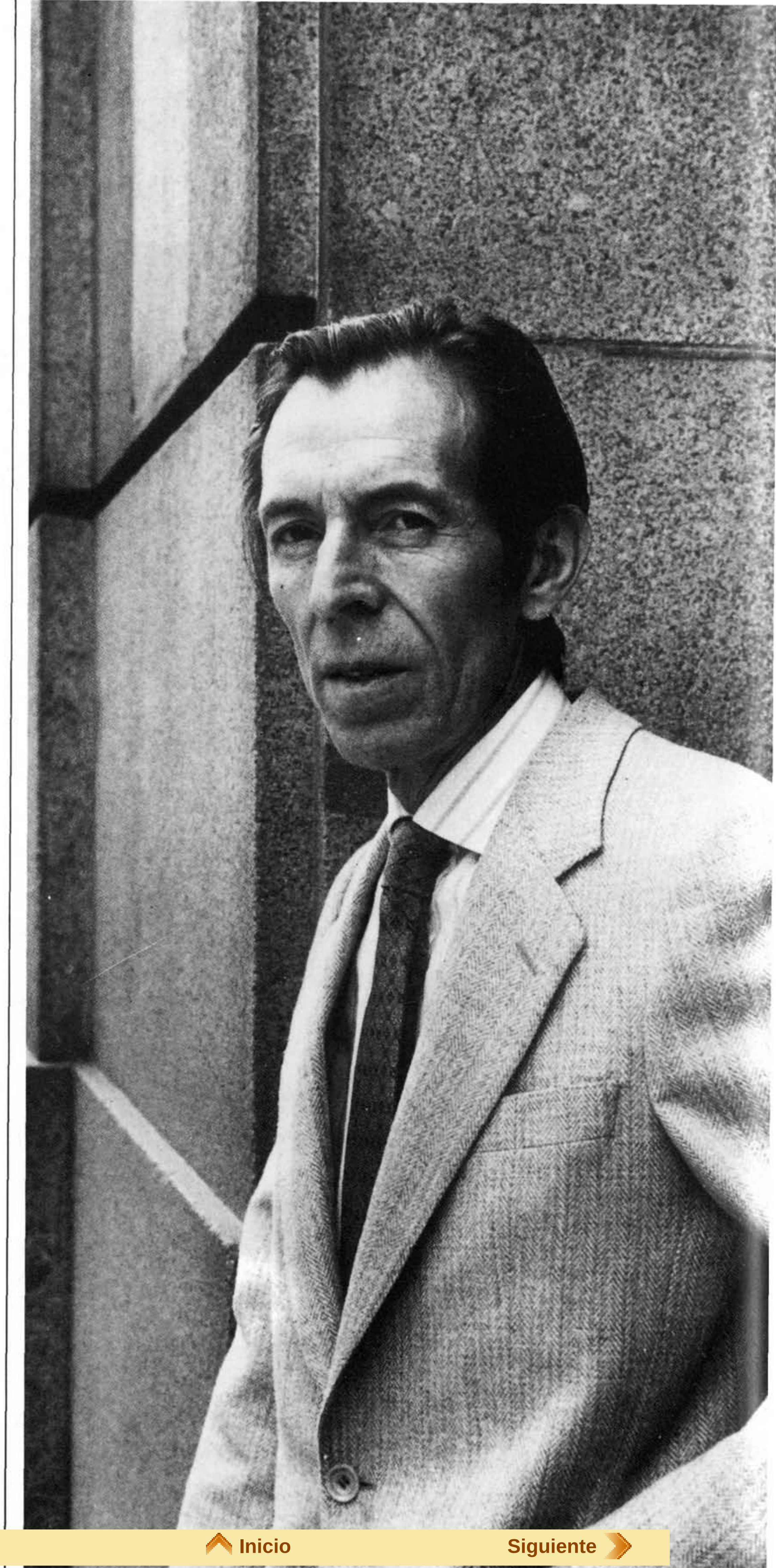
> Mi querido amigo Daniel Pineda:
> Me gustaría complacerle, pero es poco lo que puedo decirle de Antonio Aparicio, excelente poeta con el que no he tenido sino contactos epistolares. En España no llegué a conocerle; vino por aquí pero creo que regresó a Venezuela. José Luis Cano y Aurora de Albornoz me hablaron siempre muy bien de él, así como el otro poeta escasamente conocido que fue José Luis Gallego.
> Aparicio tuvo la generosidad de escribir un precioso artículo sobre mis libros allá por los años sesenta, y con este motivo, le escribí algunas veces.
> En la guerra tampoco coincidimos, pese a que mis amigos comunes eran Aleixandre, Miguel Hernández y Gallego.
> Es poeta de escasa publicación, aunque de bastante obra inédita. No creo que publicase mucho en revistas anteriores a la guerra. Desde luego, no en las de las vanguardias, que son de los años veinte, ya que nació en 19..., pues usted tiene el documento incuestionable.
> Las publicaciones suyas que conozco son *Elegía* (Ed. Signo, Madrid, 1939), *Fábula del Pez y la Estrella* (Losada, Buenos Aires, 1946) y *El Rayo bajo la tierra*, 1952.
> *Fábula del Pez y la Estrella* es un bonito libro de nostalgia española. A mi modo de ver, Aparicio está en lo que podríamos llamar *Generación del 36*, con Arturo Serrano Plaja, Herrera Petere o Enrique Azcoaga. La huella juanramoniana se compensa en el choque de la guerra que impulsa al testimonio y al realismo, y de ahí algún acercamiento a Machado.
> Aparicio figuró pronto en la *Antología* de Poetas Andaluces de José Luis Cano (1952). También publicó un hermoso poema: *El Hombre*, en el n.° 7 de la revista *Poesía de España*, editada por Ángel Crespo y G. Alejandro Carriedo en Madrid, en 1961.
> Poco más podría decirle —concluye Leopoldo de Luis—, salvo que es un poeta merecedor de más atención que la que recibe, por lo que me alegra la que ahora usted va a prestarle[27].

Antonio Aparicio, a sus setenta y seis años, sigue viviendo en Caracas, pero soñando con Sevilla, con el silencio sublime y el perfume de la madreselva..., mientras que

> la ciudad se reclina
> contra sus torres de piedra.

Daniel Pineda Novo

[27] *Se refiere Leopoldo de Luis al homenaje que el martes 18 de junio de 1991, tributamos al poeta en El Ateneo de Sevilla, bajo el título de* Presencias de Antonio Aparicio (Un poeta olvidado), *y en el que intervinieron el escritor José M.ª. Martín Cornello, que habló de* Mi Amistad con A. Aparicio; *Daniel Pineda Novo:* Perfil de un Poeta; *y el profesor de la Facultad de Filología de la Universidad Hispalense, José M.ª. Barrera López, sobre* Poesía en Guerra y Exilio. *El acto fue muy emotivo porque asistieron las hermanas del poeta. Vid. también la nota que envié a* El Correo de Andalucía, *publicada el miércoles 10 de julio de 1991, titulada «Poeta en el Exilio»; pág. 39.*



José Ramón Ribeyro
(Foto de Jesse
Fernández)



Algunos mitos o clichés en la narrativa peruana

Cuando uno ha vivido desde la misma escena los entretelones de la vida literaria peruana, digamos a partir de los años cincuenta, descubre muchos olvidos e incomprensiones que con el tiempo se han petrificado y se repiten ahora como si fueran verdades. Quizá no lleguen a ser mitos, sino meros clichés repetidos por desinterés, pereza o deliberada invención.

Decir, por ejemplo, como Emir Rodríguez Monegal, entre otros, que el buen escritor indigenista Ciro Alegría forma parte de una llamada «novela primitiva», de un primer paso en el camino que desembocaría en la «novela del lenguaje», entronizada por el *boom*, es olvidar a una cadena de escritores (peruanos, latinoamericanos y extranjeros) que pusieron los cimientos, desde el siglo XIX, no sólo de los temas sociales que persisten hasta ahora, sino de un gradual regusto por dos metas: por pulir la prosa y por experimentar con la arquitectura novelística, cada vez menos lineal y más rica en planos y entrecruzamientos.

Ni siquiera Ricardo Palma, el fundador de la prosa narrativa peruana, quien empezó a escribir ochenta años antes que Alegría, puede llamarse «primitivo»; Palma renunció a sabiendas a los cuentos propiamente dichos, para dedicarse a superar el antiguo «artículo de costumbres», transformándolo en series amenas de anécdotas y estampas, en mezclas de historia y literatura, cuya esencia era el deleite de la prosa. El género que creó, la «tradición», tuvo normas nobles, divisiones en brevísimos capítulos, juego entre descripciones del presente y memorias del ayer, y, por fin, un remate con moralejas, y todo reflejaba por sí mismo un sólido y serio estudio del tema y del estilo. He ahí un valioso antecedente, que coincidió o se hilvanó con otros similares de América Latina, enriqueciendo el artículo de costumbres español hasta extremos desconocidos en España.

Ciro Alegría no quiso y no pudo seguir este ejemplo, inapropiado por apegarse mucho al lenguaje castizo, que no hablan los mestizos y peones de las serranías peruanas. La fuerza del paisaje agreste, la tragedia del indio y sus herencias de esplendor

y derrota históricos, y el deseo de trasmitir cuentos y leyendas de origen puramente oral, necesitaban darse en un lenguaje mestizo, rico en variantes y en deformaciones, pero también en hermosos hallazgos y, sobre todo, vigente y vivo en la sierra, antes de derramarse por todo el país, como sucede ahora.

Así, Alegría, buen lector de Cervantes y de Palma, en sus tres novelas publicadas entre 1935 y 1942 eligió mayormente el habla popular. Desde un mirador mestizo, que entendía pero que no dominaba el quechua, buscó darnos tragedias y epopeyas indígenas de dimensión universal, intercaladas con cuentos, anécdotas y leyendas, así como Cervantes intercalaba las suyas en sus novelas.

Antes de Alegría, sólo Abraham Valdelomar (1888-1919) había logrado pintar con maestría personajes sensitivos, dentro de un medio familiar o social donde las culturas española y nativa se aproximaran mucho, buscando fundirse. La riña de gallos es una ruda y sangrienta fiesta adoptada, pero la descrita en el cuento «El caballero carmelo» (1913) ofrece unos cuadros íntimos, a la vez de familia y provincia, pintados con una mirada tierna, ingenua y sentimental, que reconocemos en seguida como «peruana». Valdelomar amaba su terruño y a sus personajes, y creía en la capacidad de nuestros escritores para armar mundos narrativos de validez universal. Es el fundador del cuento peruano contemporáneo, así como Enrique López Albújar (1872-1966) y Martín Adán (1908-1985), cada uno por su lado, fundaron la novela moderna en el país, superando con *Matalaché* y *La casa de cartón*, respectivamente, los antecedentes literarios, todavía agrestes e imperfectos, de las damas precursoras del siglo XIX, Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera, admirables heroínas intelectuales más que buenas novelistas.

Matalaché y *La casa de cartón*, ambas publicadas en 1928[1], señalan cada cual un camino diferente para la narración peruana. Tras las huellas de la primera, de tema y tono reivindicador, en defensa de los derechos de negros y mulatos (así como en *Cuentos andinos* lo había sido de los de indios), oprimidos no sólo por el gamonal, sino por las leyes injustas, vendrán Alegría y Arguedas, heredando de López Albújar el apostolado de la justicia, pero renunciando a escribir castizamente como él. Porque López Albújar, en efecto, culminó los esfuerzos intelectuales de toda una generación que buscaba estudiar y divulgar la situación del indio en la sociedad y en el arte, además de alcanzar la corrección formal, el sentido del ritmo y la sonoridad verbales, el balance y elegancia que caractizan por igual a quien sabe elegir un tema dramático y un modo ameno de contar. Alegría y Arguedas carecieron del rigor estilístico de López Albújar, pero lo desbordaron en tensiones dramáticas, en arquitectura novelística y en intimidad psicológica.

A Martín Adán no le interesaba su propio tema, del que se burlaba, sino la sensualidad verbal y, asimismo, el humor socarrón y fácil del culto joven limeño. *La casa de cartón* es un librito que vale como una joya de coleccionista, la primera novela corta lograda en el Perú. El ingenio burlón es el de Palma, pero no el impresionismo de la visión saltarina y puntillista. Los pintores franceses Seurat y Morisot parecen

[1] *James Higgins, «1928: A Landmark in the Development of the Peruvian Novel»,* Cuadernos Culturales *(Londres: Peruvian Embassy, 1987).*

convivir con el autor más que el juvenil personaje joyceano Stephen Dedalus. ¿Dónde están los seguidores de esta visión risueña y optimista de la vida provinciana? El ánimo de Martín Adán se agrió luego, hasta el borde mismo de la tragedia, y jamás publicó otra obra narrativa. Interrumpida esta vena, y corregida la senda de López Albújar, desde 1935, fecha de *La serpiente de oro* y de *Agua*, el indigenismo sería ya el camino principal.

Curiosamente, este camino exhibe asimismo dos vertientes, las de Alegría y Arguedas, que siguen pareciéndose entre sí por la defensa de víctimas sociales y la dedicación casi exclusiva a la sierra, pero que trazan muy bien sus respectivos territorios. Alberto Escobar afirmó que Alegría había descrito al indio por fuera y Alegría por dentro; juicio preciso, pero sólo inicial en el deslinde de diferencias[2].

Al cuidar mayormente los escenarios, Alegría no sólo dibuja el paisaje y sus sombras, visibles e invisibles, sino la pequeñez del hombre (la víctima y el verdugo, entre las tormentas mudables del destino y el azar), y así le da un rumbo histórico y trágico a la vida, que trasciende a toda la población indígena del subcontinente latinoamericano. He ahí un notable mérito, compartido con sus colegas de escuela a través del lenguaje mayoritario, el español acriollado y mestizo. No podía escoger otro, pues conocía poco el quechua y buscaba, en cambio, una gran audiencia. ¿Por qué censurarlo, esta vez ya no por «primitivo», sino por serlo harto poco, por el hecho de que su lenguaje no esté traducido del quechua? Él quería escribir, a la vez, novelas que defendieran a los indios y a su cultura, pero también novelas de aventuras, como las clásicas leídas por un niño de comienzos de siglo: *El Quijote, Los tres mosqueteros, La vuelta al mundo en ochenta días.* Así de amenas tenían que ser, aunque tristes, por supuesto.

Mientras Alegría había vivido como hijo de hacendado y amigo de los peones, Arguedas fue casi uno de éstos; compartió la desdicha india y comió y durmió en la cocina, sintiéndose un hermano de aquéllos y hablando bien su lengua. Esa fue su ventaja: conocer el mundo campesino, sus penurias, sus cuentos y su música. Aprendió el español por necesidad, para sobrevivir en el otro mundo impuesto por los dueños y patrones, pero conservó su primera lengua para difundir la verdad de los oprimidos. Se hizo escritor porque, leyendo en español, vio que los escritores costeños mentían sobre la sierra y él quería contar la verdad. Cualesquiera que hayan sido su aprendizaje y sus logros literarios, jamás quiso ni pudo alejarse de esa realidad campesina al extremo de desnaturalizarla. Por ello, cuando un ilustre colega suyo sugiere que sus libros son una ficción literaria, más o menos despegada de la realidad, con la cual no coincide en buena parte[3], le quita no sólo su mayor intención humanista, sino quizás olvida que, para Arguedas, la literatura fue sólo uno de los vehículos para cumplir diversos fines, a través de distintas facetas: la social y antropológica; la del traductor de piezas de teatro, cuentos, leyendas, canciones y poemas quechuas; la del promotor de la cultura indígena; en suma, la del estudioso del papel injustamente subordinado de la sierra en la historia peruana.

[2] *Ver el «Prólogo» en Alberto Escobar,* La narración en el Perú, *2.ª ed. (Lima: Mejía Baca, 1960).*

[3] *Mario Vargas Llosa,* José María Arguedas, entre sapos y halcones *(Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978), pág. 29 y ss.*

Un escritor así tenía, por necesidad, que esgrimir ideas políticas; por tanto, los críticos y menos aún sus colegas novelistas no deberían censurar la carga política de sus argumentos, en especial en *El sexto* y en *Todas las sangres*. Casi todos los novelistas peruanos hemos escrito novelas políticas. ¿O se le censura únicamente por ser de izquierdas? Los argumentos se desarrollan bien o mal, según su adecuación a la estructura, a los personajes y al estilo, y no se condenan porque sean políticos o no. Y respecto a que los argumentos de Arguedas sean ficticios y no realistas, si se cotejan con la sociedad andina, basta conocer bien la sierra para decirse que todo es desmesurado e increíble en ella, desde la ternura hasta la crueldad, y, por tanto, ningún extremo carece de la posibilidad de ser real. La novela es el reino de lo posible, no de los sucesos reales.

Finalmente, imponer a Alegría y a Arguedas el membrete fácil de «indigenistas» es olvidar que al final de sus carreras, cuando sus conocimientos y experiencias literarias eran ricas, ambos eligieron huir del molde y pintar el Perú mestizo total, como lo hizo el primero en *Lázaro* (1973) y el segundo en *El zorro de arriba...* (1971). Pues bien; esta actitud ya la había tomado la generación de los años cincuenta, casi veinte años antes.

Cuando esta última generación empezó a publicar, entre 1948 y 1950, el prestigio literario flameaba, pues, muy alto por el lado de Alegría y Arguedas. En 1948, Porfirio Meneses publicó los cuentos de *Campos marchitos*, buscando prolongar esa escuela aplaudida dentro y fuera del país. Era difícil ir contra tamaña corriente. Sin embargo, pensé que, conociendo la sierra como Alegría, si bien no tanto como Arguedas, yo podía introducir técnicas, procedimientos y estilos nuevos para modernizar y agilizar la narración indigenista, que me parecía demasiado esquemática y monótona. Ese mismo año de 1948 apliqué el monólogo interior en el cuento «La figurilla», y algunas técnicas de contrapunto en la novela corta *El cínico*; lo que deseaba con esos experimentos era probar métodos, para aplicarlos después en *La batalla* (cuentos escritos desde 1952 y publicados en 1954) y *Los Ingar* (novela corta redactada en 1954 y publicada en 1955). Me distancié claramente del indigenismo con textos como «La batalla» y «El Cristo Villenas»; quise darle aliento poético a la prosa, y mediante *Los Ingar*, cambiar la estructura novelística según moldes trágicos. Mis colegas Congrains y Ribeyro coincidieron en la necesidad del cambio. El primero descubrió el tema de las barriadas y el segundo pulió la prosa. Ojalá algún crítico estudie a fondo esos años fértiles de 1954 y 1955, en que inclusive Arguedas volvió a publicar, después de trece años de silencio, persiguiendo asimismo un nuevo estilo, quizás acuciado por el empuje de los jóvenes.

¿Cuáles eran, por entonces, los mejores ejemplos peruanos para un joven aprendiz que, por otro lado, había leído ávidamente a quienes llegaron con el viento de la posguerra: Sartre, Joyce, Faulkner, Kafka, Proust, Steinbeck, Pratolini o Moravia, junto con los admirables viejos Tolstoi y Dostoievski? Muy pocos, en verdad: sólo Valdelomar, Martín Adán, Alegría y Arguedas. Si nos pidieran lecturas precisas, señalaríamos



unos pasajes de «El caballero carmelo» (la descripción del gallo como gladiador, la pelea, que es asimismo espectáculo, y la muerte de ambos rivales); otro de *La casa de cartón* (el retrato de la maestra fiscal Muller); la historia del Fiero Vásquez en *El mundo es ancho y ajeno*; y un fragmento de «Agua», en que el español quechuizado se poetiza. Con tales ejemplos en la cabeza, el joven narrador de los cincuenta se puso a trabajar y lo hizo en serio. El resultado fue abrir y ensanchar toda una avenida por la que transitaron luego Vargas Llosa y Bryce Echenique más fácilmente que nosotros cuando dimos los primeros pasos.

La principal obra narrativa de la generación se publica entre 1948 y 1965; se trata de diecisiete tomos de cuentos y ocho novelas[4]. Como puntos notorios, surgen los nuevos temas de la barriada; de la clase media como fuente del protagonismo cotidiano; las pruebas del adolescente para pasar a la hombría; el largo camino de la independencia femenina; y el mestizo como figura nacional. En cuanto al estilo, se dan muchos, desde el pausado y más o menos tradicional de Ribeyro, desde la elegancia formal de Loayza y Salazar Bondy, o el lirismo ingenuo de Vargas Vicuña, hasta el desaliño agreste de Congrains y Reynoso, o mis sucesivas aplicaciones de los hallazgos de Joyce y Faulkner, pero buscando siempre, con todos los respetos, un estilo propio.

La mayoría de críticos, al juzgar y aplaudir con razón la obra de Vargas Llosa, olvida el directo y valioso acervo del cual procede. Se supone que él nace desligado de la literatura peruana. Su obra inicial, *Los jefes* y *La ciudad y los perros*, se enlaza claramente con el mosaico de temas y estilos de aquella generación[5]. Hasta ahora no se estudian sus fuertes vínculos personales y literarios con Luis Loayza, Sebastián Salazar Bondy y Abelardo Oquendo, con quienes se formó y empezó a publicar, a veces conjuntamente. La parte «peruana» de su biografía suele despacharse con una o dos páginas en gruesos libros de quinientas. ¿Por qué no admitir los hechos? El propio Vargas Llosa, cuando leyó un ensayo sobre este punto, expresó que «por supuesto ningún escritor es una isla». Tampoco se ha señalado en su obra el influjo de Congrains, el primer escritor en explotar el submundo de los barrios marginales y la expansión de la pobreza por doquier en el país, logros que aprovecha Vargas Llosa desde *La casa verde* en adelante, y aún Arguedas en *El zorro de arriba...* Por otra parte, Oswaldo Reynoso se adelantó al describir las colleras o pandillas juveniles que se asemejan a la salvaje gavilla de *La ciudad y los perros*. Yo tuve la suerte de traducir, divulgar y aplicar algunos experimentos de Joyce, Faulkner y Dos Passos desde 1948. Luis Loayza, a los veinte años, era ya un gran conocedor de Borges. Y Salazar Bondy fue la figura literaria que alcanzó precozmente más notoriedad que nadie por entonces; sus facetas de periodista, crítico teatral, escritor, ensayista, dramaturgo, poeta y promotor cultural sólo pueden compararse con las que alcanzó Vargas Llosa en la década de los setenta. ¿No sería Sebastián Salazar un modelo inconsciente para Mario Vargas, junto a los modelos más famosos de Sartre, Camus o Víctor Hugo?

El lector habrá advertido que en la nómina de miembros de esa generación no aparece todavía como narrador Manuel Scorza, debido a que él se inició como poeta.

[4] *Carlos Zavaleta, «Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio», en* Cuadernos Hispanoamericanos *n.º 302 (Madrid, agosto 1975). Ver bibliografía.*

[5] *C.Z., «La obra inicial de Vargas Llosa», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.º 444 (Madrid, junio 1987).*

Pero en 1970 publica su primera novela y a partir de entonces viene la saga que él iba a dejar interrumpida en 1979. Es la primera vez que un novelista peruano proyecta una serie tan ambiciosa como ésta, y sobre un tema que se hallaba dormido, casi intocado por los indigenistas, pero que tiene profundos lazos intelectuales con ellos. Es la novela del minero indígena y del obrero en general, elegida antes por escasos autores, entre ellos César Vallejo en *Tungsteno* (1930), además del propio Alegría en *Lázaro*. Scorza, que en sus poemas había cantado la hazaña de indómitos mineros explotados en el Perú y Bolivia, revela aquí no sólo la misma entraña herida por la injusticia, sino aspira a crear un estilo retórico y muchas veces artificioso, pero donde destaca el contrapunto de primitivismo y civilización, de desajuste legal versus el desorden que persigue caóticamente cierta justicia social, que es quizás el fondo mismo de la historia peruana. He aquí la lucha entre las víctimas y los mandones nacionales y extranjeros de la mina, y, finalmente, del país. La lucha es simbólica y poética, y así hay que leer el conjunto de sus novelas, que, de otro modo, exhiben muchos defectos formales y de desarrollo argumental. Lo importante es, como en el caso de Congrains, haber dado con un tema crucial, la lucha obrero-patronal que degenera en una guerra fratricida, mesiánica, la cual mezcla las frustraciones del pasado colonial, indígena y mestizo, en un estallido más o menos salvaje y descomunal. Scorza previó en la sierra de Cerro de Pasco y Huánuco, lo que sucedería después en Ayacucho. ¿El peligro de un conflicto semejante sirve a Vargas Llosa como punto negativo (punto para alejarse de él) en su *Historia de Mayta?*

En las últimas décadas, el novelista peruano más conocido en el exterior, después de Vargas Llosa, es Alfredo Bryce Echenique, quien ha reconocido su deuda para con Ribeyro y Vargas Llosa, y alguna vez para con mi libro *William Faulkner, novelista trágico* (1959). Los comienzos de un escritor son, por lo general, inciertos para los demás, pero no para sí mismo, quien en algún momento es el único en saber que escribirá para toda su vida. Me parece que Bryce, en sus años iniciales, lo ignoraba casi por completo. Dudaba mucho entre seguir los deseos de su familia y graduarse de abogado, o culminar sus estudios de letras; poco faltó para que eligiera el primer camino. Corrían los años 1963 y 1964, y él era mi alumno en el curso de literatura inglesa en San Marcos. Hasta entonces él había leído a algún autor de la «generación perdida» norteamericana; todos le parecían perdidos, pues no había podido encontrarlos. En clase nos habíamos dedicado mayormente a Shakespeare y a Joyce. Como eran autores «difíciles», hablamos de Hemingway. Había leído algo, pero no acertaba con el tema concreto para la monografía. Entonces le señalé uno muy obvio pero complejo al mismo tiempo: el diálogo en Hemingway. El primer borrador fue como el de cualquier aprendiz; mejor olvidarse de él. Pero me alegró el que deseara con esa prueba alejarse de la abogacía; todo menos la abogacía, quizás ese fuera nuestro lema en la facultad de letras (sólo Alberto Escobar se graduó en ambas carreras). El segundo borrador fue, asimismo, lamentable, pero trabajamos con ahinco en los primeros meses de 1964 y el texto cambió. En junio de ese año salí de Lima para largo tiempo;



en el extranjero recibí un paquete con la tesis encuadernada y con una grata dedicatoria inscrita en el texto, además de la autografiada por el ex alumno que ya pertenecía al gremio de los futuros escritores.

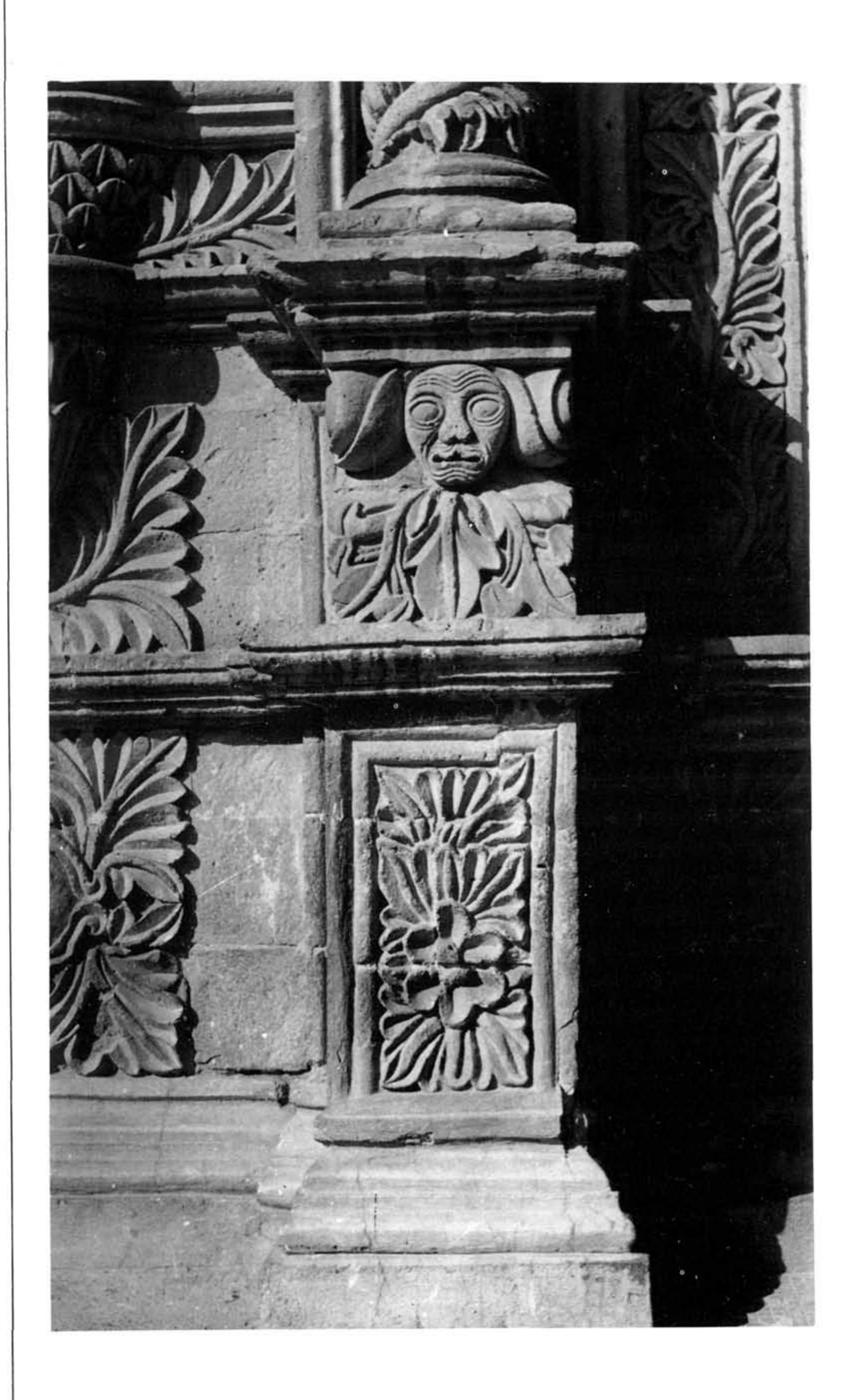
¿Qué más se podía pedir? Los buenos novelistas han sido siempre creadores, revolucionarios, han cambiado temas, estilos y estructuras. Cervantes, el Anónimo del *Lazarillo,* Quevedo y, en nuestro siglo, Joyce, Kafka, Proust, Faulkner, Cortázar o Borges siguen de algún modo creando a través de admiradores y discípulos a distancia. Los más espectaculares son los que revolucionan el estilo. En la prosa peruana, el Inca Garcilaso, Palma, Valdelomar, Alegría, Arguedas y Vargas Llosa —basándose en ejemplos previos y asimismo contemporáneos— son dueños de sitiales merecidos. José Díez Canseco fue un emporio de temas que eran desafíos en su época; no logró desarrollarlos a cabalidad. Manuel Scorza, aunque parezca mentira, tampoco tuvo tiempo de redondear su estilo ni su estructura narrativa. Ribeyro renunció a hacerlo desde el comienzo, quizá para no correr riesgos buscando novedades. José Durand, cuidadoso estilista, queda en un recuadro aparte, junto con Loayza y Sebastián Salazar. Congrains, Reynoso y Vargas Vicuña son los desmelenados, si se quiere, los «salvajes».

Con estos antecedentes, y con todo el esfuerzo conjunto de la generación de los cincuenta como respaldo, Bryce Echenique empezó con buenos cuentos como «Jimmy en Paracas». En sus libros, *Huerto cerrado* y *La felicidad, ja, ja,* hay otros cuentos logrados, donde el retrato de personajes se da a través de dos vías, el estilo oral y los rasgos sociopsicológicos, y ambas salpimentadas de brotes de auténtico humor. Un retrato así llega inclusive a ser simbólico de una clase social o de una época, trátese del «cholo emergente», arribista, o del «blanquiñoso» decadente.

Al dedicarse a la novela, *Un mundo para Julius* (1970) fue un éxito editorial y artístico. Le salió demasiado larga (bastaba con la mitad del libro), pero la descripción tragicómica del ambiente, dentro y fuera de la familia, en una década arruinada y donde de arriba abajo existe el mundo de la picaresca, que ha revuelto apellidos, costumbres y la moral se ha relajado con detalles parecidos a los pintados por José Díez Canseco en *Duque* (1934), es absolutamente plausible. *Tantas veces Pedro,* en cambio, no igualó tantas esperanzas de sus lectores. Y por más que las novelas siguientes hayan perseguido el mismo éxito de *Un mundo para Julius,* hay quienes preferimos algunos de sus cuentos, donde el estilo oral no agobia tanto como las repeticiones de los gruesos tomos. Su reputación como cuentista quedaba, pues, indemne; sin embargo, *Magdalena peruana y otros cuentos* significa, me temo, un gran retroceso, una oralidad avasalladora y banal, una crítica social que no da en el verdadero blanco, sino en el sentimentalismo, y una estructura previsible y sin variantes, muy distinta de las virtudes de *Huerto cerrado*[6].

[6] *Ver el artículo «El narrador oral»* (El País, *Madrid, 18 de abril de 1990), por Alfredo Bryce Echenique.*

Carlos Zavaleta





La pintura en Bolivia entre 1870 y 1950

A lo largo de los siete primeros decenios del siglo XIX la pintura de la actual Bolivia, que había sido una de las más brillantes de Iberoamérica durante la época virreinal, inició un lento declive no demasiado pronunciado, del que comenzó a recuperarse hacia 1870, sin que sea necesario retrasar dicho despegue hasta la fecha tópica de la fundación de la Academia de Bellas Artes en 1926. Dicha recuperación de una tradición secular se debió en gran parte al discutido José García Mesa (Cochabamba, 1851-1905), cuyos dos más importantes cuadros (*La ejecución de Murillo* y *La Plaza de Cochabamba*) hemos comentado ya en el n.º 489 de esta misma revista, correspondiente al mes de marzo de 1991. Fue el primer pintor boliviano que amplió sus estudios pictóricos en París y Roma, ciudad esta última en la que residió largos años en su calidad de Secretario de Embajada en la Legación de Bolivia ante la Santa Sede. El impresionismo naciente no despertó su interés, pero pintó con gran vigor y unos colores brillantes numerosas escenas costumbristas en las que cabría detectar una premonición del indigenismo, inminente en el ámbito andino, pero a pesar de ello la crítica boliviana de su momento histórico lo consideraba a 12.000 kilómetros de distancia como un pintor carente de alegría cromática y lumínica. Al artista le resbalaban las críticas y sin darse por enterado de ellas, siguió pintando con gran maestría y envidiable originalidad sus panorámicas urbanas y sus composiciones históricas.

A García Mesa le interesaba el arte europeo de los siglos XVIII y XIX, en el que veía algo así como una premonición de la obra que él estaba realizando en Bolivia o fuera de Bolivia desde una temprana edad. El lienzo de *La Junta de Filipinas*, obra de Francisco de Goya y Lucientes, influyó muy posiblemente en su manera de ordenar el espacio pictórico en algunos interiores en los que se veía obligado, cuando de pintura de historia se trataba, a situar un gran número de personajes, pero deben tenerse en cuenta también los ecos de su coterráneo Gaspar Miguel de Berrio, un maestro del siglo XVIII cuya *Adoración de los pastores*, de la Pinacoteca Nacional de La Paz, es un modelo de orden que García Mesa ha podido tener en cuenta para sus propios

lienzos. En otras pinturas de su autoría podría haber también un eco de la *Descripción del Cerro Rico y Villa Imperial de Potosí,* obra de Berrio fechada en 1785 y perteneciente al Museo de Charcas. Lo que hay en García Mesa en relación con Berrio no es una influencia directa, sino una concepción similar de la dialéctica entre hueco y volumen y entre perspectiva aérea y utilización de la luz como un elemento más del equilibrio compositivo y de la armonía del conjunto.

Cuando a su regreso a Bolivia tuvieron las autoridades bolivianas la excelente idea de nombrar a García Mesa director de la Academia Nacional de Bellas Artes, formó en ella a numerosos discípulos, pero tras haber realizado con tesón y esfuerzo un muy meritorio trabajo, prefirió renunciar a ese cargo oficial y fundar su propia escuela privada en su nativa Cochabamba. La huella que dejaron sus métodos de enseñanza fue tan profunda que, tras su fallecimiento, muchos de sus discípulos siguieron impartiendo sus enseñanzas y manteniendo viva durante largos decenios su fructífera herencia.

Casi todos los discípulos de Mesa sirvieron de puente entre su generación y los responsables de las renovaciones posteriores, de carácter decididamente vanguardista la mayor parte de ellas. El punte constaba inicialmente de dos figuras señeras —Borda y Guzmán de Rojas—, hombres ambos de gran personalidad que se mantenían fieles a las enseñanzas del maestro, pero que tenían también en cuenta las de Zenón Iturralde (La Paz, 1838 hacia 1900), un autodidacta cuya pintura realista en la que abundaban los retratos exhaustivamente veristas y los paisajes meticulosos, era de una gran precisión. No cabe desdeñar tampoco sus cuadros de historia, un tanto convencionales, pero llenos de carácter y sumamente fieles en las expresiones de los rostros y en las actitudes a la emoción que el acontecimiento historiado causaba en los diversos participantes en el mismo. Buena parte de la crítica boliviana posterior lo consideró con frecuencia como el máximo pintor boliviano de la segunda mitad del siglo XIX.

Arturo Borda (1883-1953) pintó primordialmente paisajes, en especial los del Altiplano boliviano con su luz diáfana. En líneas generales fue justamente ensalzado por la crítica especializada, pero la calidad de su obra no pudo impedir que alguna que otra vez se le haya achacado, sin que nada lo justificase, una supuesta insuficiencia de conocimientos técnicos. Sus cuadros de tipo religioso recogen con una factura muy de su siglo la mejor herencia de la época virreinal y cabe destacar a ese respecto los veraces lienzos *La Agonía de Cristo* y *Aparición de Jesús a la Magdalena.* Se interesó asimismo por el surrealismo, por el que sentía un entusiasmo que tenía posiblemente más de instintivo que de premeditado, y pintó varios cuadros y muchos dibujos, adscribibles a dicha tendencia, que fueron favorablemente acogidos en los medios bien informados. Las insinuaciones eróticas de algunos de sus lienzos eran sumamente parcas y se hallaban en obras como *Carnaval Paceño,* llenas de ternura, de sana alegría y de un movimiento abigarrado, muy idóneo dada la temática de la obra, pero a pesar de estas incursiones en modalidades y temáticas todavía no usuales en su entorno geográfico, Borda se consideraba como un representante fiel de las tradicio-



nes más consolidadas, actitud en la que coincidía con su relativamente lejano precursor Iturralde.

El recién recordado Arturo Borda había sido el único pintor-puente que había tomado, sin negar su herencia, el relevo de García Mesa, pero debido a que pertenecía a una generación muy posterior que separaba en 32 años el nacimiento de su predecesor en 1851, del suyo en 1883, el vacío intermedio fue colmado tan sólo a medias. No sucedió en cambio así cuando a principios del siglo XX Cecilio Guzmán de Rojas (Potosí 1900-1950), que era 18 años más joven y que de una manera un tanto tópica fue llamado a menudo, sin faltar a la veracidad, «el Sabogal boliviano», sentó las bases de lo que había de ser la encomiable y mal conocida pintura boliviana de la primera mitad del siglo XX, que alcanzó un segundo resurgimiento hacia 1950, al descubrir unos nuevos caminos transoceánicos y ponderadamente vanguardistas. En el interín había sido Guzmán de Rojas el introductor en Bolivia de las corrientes indigenistas de progenie mejicana o peruana, pero ello no impidió que a pesar de que el indigenismo era su tendencia predilecta, cultivase también todas cuantas gozaban de justa boga en la primera mitad del siglo XX. Había estudiado en Madrid, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (hoy Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense), y fue uno de los alumnos más destacados de su promoción, lo que le permitió abrirse en la totalidad de sus posibilidades a algunas de las nuevas vanguardias, pero de una manera parca. Uno de sus maestros había sido el pintor cordobés Julio Romero de Torres, cuya enseñanza teórica y práctica lo influyó durante los años en los que asistió a sus clases, pero estuvo también en contacto con Valentín de Zubiaurre, cuya gran orquestación compositiva y cromática le interesó grandemente. Dicha línea evolutiva destaca en obras muy prematuras, tales como *El beso del Idolo*, hierática sinfonía neorromántica en hermosos azules delicadamente relajantes. No sentía en cambio ningún interés por las vanguardias entonces de moda en la Europa continental. Terminados definitivamente sus estudios, regresó a Bolivia en 1929, fecha en la que presentó en La Paz con justificado éxito su primera exposición individual.

En 1926 se había fundado en La Paz la Academia Nacional de Bellas Artes, y en 1930 el recién regresado Guzmán de Rojas fue nombrado director de la misma, en la que relizó una magnífica labor formativa. Dicha fecha marca en gran medida el origen de la nueva pintura boliviana y de la entrega abierta, pero no excluyente, de Guzmán de Rojas a las corrientes indigenistas, en las que formó numerosos alumnos que se mantuvieron, en principio, fieles a sus supuestos hasta que, hacia 1960, comenzaron a afianzarse en Bolivia las corrientes abstractas, informalistas y postabstractas. Muy importante también fue su petición, aceptada por el gobierno de la nación, de que se crease en Bolivia una Dirección General de Bellas Artes, que pudiese velar por el impresionante y varias veces milenario patrimonio arqueológico y artístico de Bolivia, por la formación de los artistas jóvenes y por la difusión de sus obras, una vez que éstas hubiesen alcanzado la debida calidad.

Además de haber sido un excelente pintor, administrador y profesor, tenía Guzmán de Rojas la cualidad de haberse planteado de una manera muy definida cuáles habían de ser desde su juventud sus netos objetivos profesionales y de saber explicar con toda claridad cómo programaba su quehacer. Considero fundamental a este respecto, y especialmente significativo un artículo más bien extenso que publicó en el diario *La Nación*, de La Paz, el 20 de enero de 1946. Era una publicación que no tenía mucho que envidiarle a su homónima bonaerense, y que tuvo como ella una influencia benéfica entre sus lectores. El breve texto del gran pintor decía exactamente:

> No me interesa ni me atrae la realización de la pintura realista (sólo le confiero valor en su aspecto documental), sobre la cual los recursos técnicos que debo a la escuela española me han dado un completo dominio.
>
> Antes de realizar una obra de plástica abstracta, hago docenas de estudios previos estrictamente realistas, para formar fría y razonada conciencia sobre el tema o motivo elegido. Tales estudios de proceso consciente y documentación directa del natural, no tienen otra finalidad que la de proporcionar el asunto y tan pronto como han sido concluidos destruyó todo vínculo con ellos. De ahí que después de esa etapa, sin extraer de esos estudios elementos o datos directos para la obra, me limito a dejar que el subconsciente halle libremente las formas de su expresión, y así llego al cuadro de imágenes abstractas y no visuales, sin contenido físico ni imposición de imagen visual, pero sí con la de la emoción del espíritu.

Fue además Guzmán de Rojas un gran muralista, cuyas máximas realizaciones de esa modalidad coincidieron con los años iniciales de su dedicación a la pintura indigenista. La tradición muralista de Bolivia era en 1932 sumamente parca y se limitaba a los más bien insulsos motivos mitológicos que, a principios de siglo, había pintado en el Teatro de Cochabamba el inmigrante italiano Pompilio Barbieri. Guzmán de Rojas trastocó todos los endebles y viejos recuerdos en los dos impresionantes paneles que pintó para el Cine París, de La Paz. Hay en ellos rico color, limpios rojos, verdes y azules, sugerencias, realidades palpables y movimientos de rocas y de muchedumbres apiñadas, todo ello resaltado de mano maestra sobre un fondo de grises convulsos. Con alegría y con algún que otro contrapunto de tristeza, captó lo esencial de la fiesta popular y realizó al mismo tiempo un documento etnológico y una captación sutil de un ambiente y de un alma, que son las de su propio pueblo, por el que sintió siempre un gran interés y una gran devoción.

El cénit de su rica evolución lo alcanzó Guzmán de Rojas en sus lienzos indigenistas, cuya calidad corre pareja con la de sus murales inmersos en esa misma tendencia. Rezuman empaque y austeridad milenaria, no empañadas, sino más bien subrayadas, por la tensión de las formas y los volúmenes. La espléndida serie que realizó sobre la absurda Guerra del Chaco fue, en contrapartida, violentamente expresionista y constituyó un revulsivo eficaz contra los responsables de aquel enfrentamiento entre naciones hermanas.

A principios del decenio de los cincuenta, último de su fructífera vida, inventó Guzmán de Rojas una nueva modalidad pictórica, a la que denominó «pintura coagulatoria». Las más visibles cualidades de esas nuevas pinturas eran su cromatismo trans-



parente y la multiplicidad de unas tonalidades misteriosamente sumergidas en abundantes ocasiones. La importancia y la eficacia de los quehaceres de Guzmán de Rojas sobrepasan todos los encasillamientos, pero debe tenerse muy en cuenta que fue su aceptación de sus deberes de hombre y de boliviano lo que hizo que se entregase generosamente no tan sólo a su vocación de pintor, sino también a una actuación formativa y administrativa de notoria eficacia.

David Crespo Gaztelu nació hacia 1900, al igual que Jorge de la Reza y antes que Roberto Guardia Berdecio. Los tres figuraban entre las personalidades más destacadas de la llamada «Generación del treinta», que sirvió de puente hacia el nuevo resurgimiento de la pintura boliviana que se produjo en 1950. Crespo Gaztelu murió tempranamente en 1947. En sus años mozos se había interesado entre 1925 y 1930 por la caricatura, modalidad en la que obtuvo algunos éxitos relevantes, pero que no satisfacía enteramente su voluntad de superación. Ello hizo que en el año últimamente citado comenzase a cultivar simultáneamente dos modalidades —el indigenismo y un ornamentalismo de la mejor ley—, que gozaban entonces de un gran prestigio, la primera, y de una relativa aceptación, la segunda. Sus pinceladas eran buscadamente vacilantes en algunas ocasiones, y le prestaban a sus lienzos un aire un tanto ambiguo, pero inconfundible. Sentía asimismo una comprensible predilección por los ritmos concéntricos y por unos trazos sinuosos altamente ornamentales, que nos permiten definir todo cuanto había de diferencial en su obra. En 1945 se interesó por la pintura mural y se trasladó, para perfeccionar sus conocimientos en dicha modalidad, a Buenos Aires, en donde dejó claras huellas de su capacidad creadora en los frescos que realizó durante dos breves años en la Capital Federal argentina, pero en 1947 falleció en su máximo momento de plenitud, cuando todavía era posible esperar de su maestría la realización de otras muchas obras todavía más eminentes.

Jorge de la Reza (hacia 1900-1958) se hallaba inmerso asimismo en la «Generación de 1930», y fue uno de los más destacables renovadores de las enseñanzas que se impartían en la Academia de Bellas Artes. Había ampliado sus estudios en Yale y en Londres, ciudad esta última en la que perfeccionó sus conocimientos en la restauración de obras pictóricas, modalidad auxiliar de suma importancia que logró dominar con relativa rapidez, pero su vocación era la creación personal y no la reparación de creaciones ajenas. En sus murales alcanzó grandes éxitos y prefería, a la manera renacentista, el temple al óleo. Sintió además un gran interés por la obra de Piero della Francesca y estudió detenidamente sus procedimientos y realizaciones. Su talón de Aquiles fue en aquellos años una tendencia a un ornamentalismo, sabio sin duda, pero tal vez improcedente en algunas ocasiones. En la pintura de caballete prefería, igualmente, el temple al óleo y sentía mayor interés por las temáticas tradicionales que por las vigentes en su momento histórico. Ello lo condujo a inspirar muchos de sus lienzos en los viejos santorales y a pintar con una concepción un tanto geométrica del espacio algunas obras tan significativas como *San Francisco y el lobo*, sobre las que parece flotar el espíritu inmarcesible de *Las Florecillas de San Francisco de*



Asís. Dicha dedicación la compaginó con la realización de varios lienzos de tipo indigenista, en los que había algunas opacidades paradójicamente luminosas en sus contrastes de toques vibrantes. Aceptaba también un alegorismo convencional que se armonizaba bien con su arcaísmo sin rebuscamiento, un tanto ambiguo en algunos momentos.

Roberto Guardia Berdecio, destacable pintor y grabador, nació en Sucre en 1913, pero en 1934 se trasladó a México, a cuya pintura pertenece más que a la boliviana. Entre 1938 y 1946 residió en Nueva York, en donde expuso dos importantes murales, titulados ambos *Retrato de Nueva York.* En 1946 regresó a Méjico, en cuya vida social y artística se integró de nuevo, pero antes había viajado a La Paz para fundar en dicho año la Unión de Artistas Plásticos de Bolivia. Deseaba asimismo y luchó para conseguirlo, aclimatar en Bolivia un muralismo similar al mejicano de los años veinte. Fundó para ello el Taller de Plástica Popular, del que formaban parte además de Berdecio, los pintores Atilio Carrasco, Félix Rojas Ulloa, Jaime Loaiza y Oscar Alandia Pantoja. En su opinión el muralismo mejicano había caído en el academicismo, aserto muy difícil de demostrar, y aspiraba a crear con el apoyo de varios escritores y artistas un movimiento pictórico de inspiración y factura actuales e inspiración autóctona. El arte no debería limitarse, en su opinión, a la escultura, el mural y la pintura de caballete, sino también extenderse al cine y a toda posible modalidad plástica presente o futura. De acuerdo con dicho proyecto que no llegó a tener una sólida implantación lanzó Berdecio su «Teoría kinética», cuya máxima ambición era, según la concisa definición de Rigoberto Villarroel, que «el mural se desdoble como un libro de múltiples páginas, en el que cada lugar de observación es una nueva imagen móvil, semejante a la superposición cinematográfica, constituyendo la máxima aspiración para la construcción mural y pictórica»[1].

Berdecio era muy tradicional y apurado de factura en sus dibujos indigenistas, pero a propósito de su «muralismo kinétiko», había afirmado que tendía a descubrir «nuevas formas, nuevas escenas, nuevos detalles» y a crear ante todo «un nuevo vocabulario, producto de esta época de grandes descubrimientos científicos y técnicos.» Era partidario asimismo de quebrar la camisa de fuerza que constituyen el marco y el cuadrilátero y traer los espacios y los volúmenes al espacio mismo en que vive el espectador[2].

Para realizar esta nueva pintura de carácter violentamente expresionista, polémico y acusador, empleaba el compresor eléctrico y la broca mecánica. La mayor parte de estas pinturas polémicas datan del año 1938 y se hallan en la Biblioteca Municipal de Nueva York.

Muy importantes asimismo son las pinturas murales de Miguel Alandia Pantoja (Oruro, 1914), pintor habitualmente realista y arremolinado, cuya paradójica aspiración consistía en perfeccionar el moderado clasicismo de que hacía gala en su mesurada pintura de caballete. En 1932 participó en la Guerra del Chaco, sobre la que pintó años más tarde de memoria varias importantes obras. Luego realizó algunas caricaturas, una serie de lienzos de tipo naturalista y los murales del Sindicato Minero de Catavi.

[1] *Villarroel Claure, Rigoberto:* Arte Contemporáneo - Pintores, Escultores y Grabadores Bolivianos. *La Paz (Bolivia), 1952, pág. 55.*

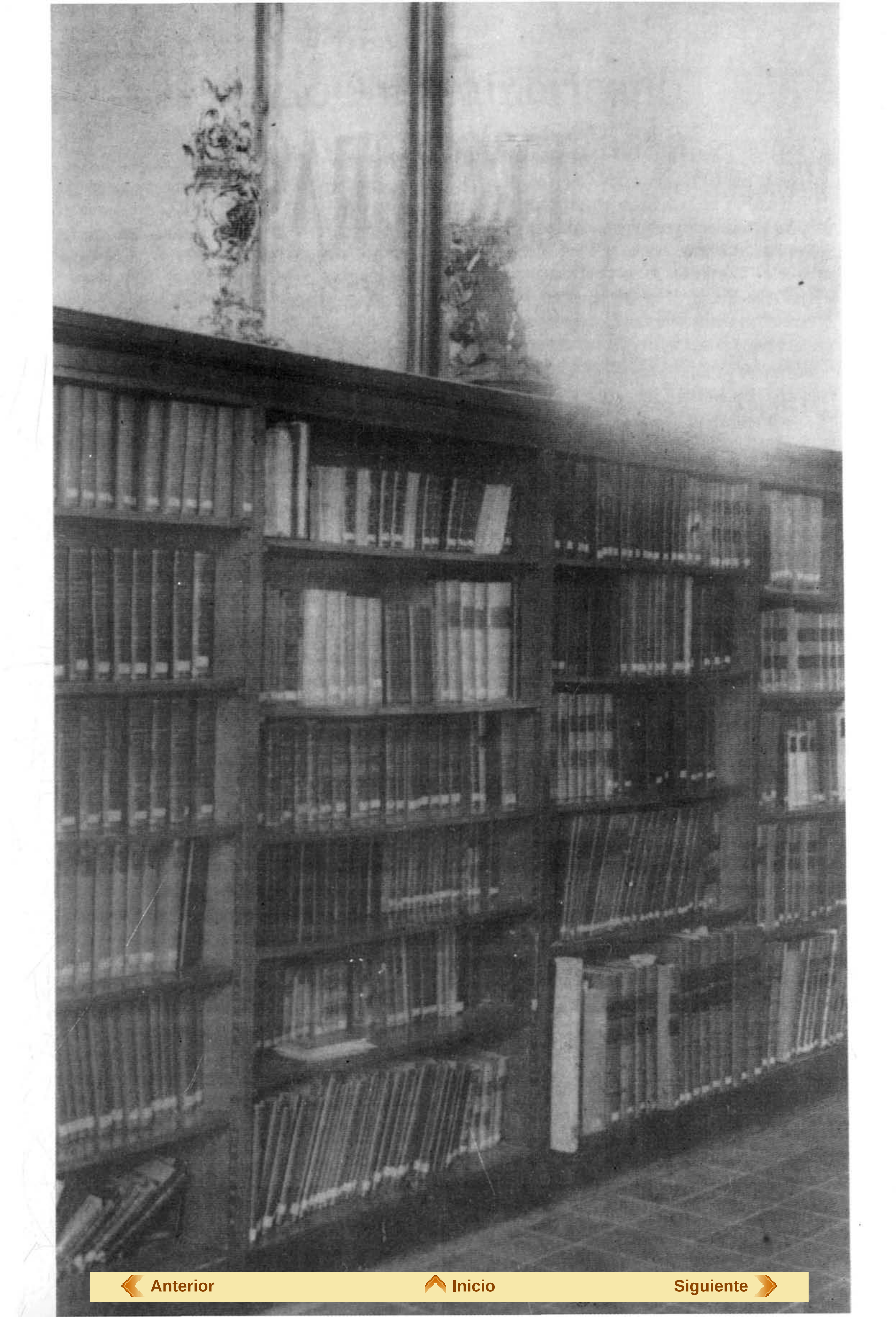
[2] *Estas tres últimas citas figuran en el mismo libro y la misma página en que figura la inicialmente citada.*

Condensaba bien los volúmenes en sus lienzos indigenistas de una manera parecida a la empleada por el mexicano Goitia, pero sin que éste lo hubiese influido en otros aspectos. Era autodidacta, pero podía competir con la mayor parte de los pintores que habían estudiado en academias o ampliado sus estudios en Europa o Estados Unidos y era espontáneo en todo cuanto pintaba. Con su obra terminamos este primer artículo dedicado a la renovación de la pintura boliviana que se había iniciado en el último tercio del siglo XIX y que se prolongó en la primera mitad del XX. Lo entonces conseguido fue mucho y de gran calidad, pero en 1950 se inició una nueva singladura que se integró lentamente en el conjunto de las tendencias pictóricas vanguardistas del ámbito euroamericano de la cultura occidental. El avance fue rápido, sin pasos en falso y con aceptación de todas las innovaciones en las que la calidad primase sobre el lucimiento personal. De todo ello nos ocuparemos en un artículo posterior, dedicado a la pintura boliviana durante los 25 años cruciales comprendidos entre 1950 y 1975.

Carlos Areán



LECTURAS



América en los libros

El oro de Mallorca
Rubén Darío
Edición, introducción y notas de Carlos Meneses
Juan Pastor, Editor
Madrid, 1991, 89 páginas.

Nueva edición de los seis capítulos de la novela inconclusa de Rubén Darío que el profesor norteamericano Allen W. Philiphs rescató en 1966 de las páginas del diario *La Nación* de Buenos Aires, donde fueron originalmente publicados entre 1913 y 1914. Aparentemente escrita en su mayor parte en 1913 durante su estancia en la población mallorquina de Valldemosa, Darío, minado por la dipsomanía y angustiado por desilusiones literarias —la dirección de las revistas *Mundial* y *Elegancias de París*— y sus habituales penurias económicas —oscuros gobiernos que olvidaban sus pagos al diplomático que los prestigiaba— prometía hacia octubre terminarla en un mes y medio a dos meses. Hay una carta de su anfitriona, la pintora Pilar Muntaner de Sureda que atestigua: «Mañana se terminará de copiar el resto de la novela y el jueves saldrá todo para Barcelona». Sin embargo, Darío sólo publicó los capítulos que recoge la presente edición y que el solvente estudio preliminar de Carlos Meneses sitúa, anota y analiza en profundidad.

Proyecto abandonado según unos fragmentos de una obra de mayor extensión que se supone retenida en parte por Rosario Murillo, la turbulenta segunda esposa del poeta, los capítulos conocidos de *El oro de Mallorca* proponen una novela desembozadamente autobiográfica donde un mínimo de convenciones del género como el cambio de nombre —Benjamín Itaspes— y de actividad artística —músico en vez de poeta— apenas vela una imagen convencionalmente favorecida aunque llena de remordimientos y conflictos del Rubén Darío de los últimos años en Europa.

Con un estilo muy inferior a la brillante elegancia que generalmente caracteriza la prosa rubeniana, *El oro de Mallorca*, suele interesar por el torrente casi psicoanalítico de arriesgadas confesiones íntimas que llenan sus páginas. Por ejemplo, la que permitió a Octavio Paz destacar el motivo profundo del borrascoso desencuentro matrimonial entre Rosario Murillo y Rubén Darío: «Encontrar el vaso de sus deseos poluto», es decir, que Rosario no llegó virgen al matrimonio. Un auténtico drama de la época en que la noche nupcial era la del abrelatas.

Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad
Néstor García Canclini
Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
México D.F., 1990. 363 páginas.

Libro sólido y riguroso sobre las características culturales de los países latinoamericanos, su subtítulo «Estrategias para entrar y salir de la modernidad» aparenta un voluntarismo que luego el discurso neutraliza con la racionalidad realista de su desarrollo.

Países donde la tradición se denomina folklore, la modernidad es fundamentalmente cultural y la modernización social ha resultado abortada por la turbulencia política dependiente de los enfrentamientos entre el autoritarismo torturador y la democracia parcializada, se encuentran arrojados a la posmodernidad —fragmentación de proyectos a los que el mercado tiende a centralizar monopolísticamente— perciben su historia como un recuento de frustraciones humillantes. Metódicamente, García Canclini analiza los principales avatares del discontinuo desarrollo latinoamericano, centrándose entre dos polos del continente, Argentina y México, desde una perspectiva actual.

Acaso un buen ejemplo de la profundidad de sus análisis sea el capítulo que dedica a desentrañar las dife-

rentes actitudes de Octavio Paz y Jorge Luis Borges ante la cultura. Campeón de la modernidad cultural, Octavio Paz es un escritor con una esencial conciencia elitista que sitúa al escritor en el centro del mundo, al margen del poder y de las masas, donde «la exaltación simultánea del modernismo estético y la premodernidad social se muestran compatibles». Borges, también partidario del elitismo cultural, resulta sin embargo, un notable exponente posmoderno: su escepticismo radical somete a la ironía los propios elementos enciclopédicamente universales que constituyen su obra. Es un escritor conscientemente provinciano a quien «las paradojas de la narrativa y de las declaraciones borgeanas lo colocan en el centro del escenario posmoderno, en este vértigo que generan los ritos de las culturas que pierden sus fronteras...» e inventa un nuevo género, «en apariencia extraliterario: las declaraciones a los periodistas».

Libro apasionado y conscientemente ambicioso, revisa la compleja contradictoria realidad cultural latinoamericana para intentar comprender sus posibilidades futuras que el último párrafo resume: «...La reconstrucción no sustancialista de una crítica social y el cuestionamiento a las pretensiones del neoliberalismo de convertirse en dogma de la modernidad».

Historia de las recopilaciones de Indias

Juan Manzano Manzano

Dos tomos

Ediciones de Cultura Hispánica

Madrid, 1991. T. I, 419 páginas; T. II, 630 páginas.

Tercera edición de la monumental obra del profesor Juan Manzano Manzano, sobre la ardua labor de los recopiladores de las leyes de Indias y los avatares de sus colecciones.

Con emotivas dedicatorias y concisos prólogos donde se sitúan ambos tomos en la corriente de estos estudios altamente especializados, el primero se ocupa del siglo XVI y el segundo, del siglo XVII; anunciándose para un tercero las compilaciones de los siglos XVIII y XIX, es decir, la totalidad de la legislación del Imperio Español.

Aunque desde el punto de vista hispanoamericano se tiene la visión del «se acata pero no se cumple» que ejerció la turbulenta historia de la conquista y la colonización, resultan el voluminoso testimonio de los empecinados esfuerzos de la metrópoli por conducir racionalmente la actividad de sus súbditos en la desmesura americana: «De los yndios que se an hecho y hazen esclauos y de las naborias y tapias y de su libertad, y orden que en ello se han de tener y que no se siruan dellos sin paga ni contra su voluntad, ni los saquen de su natural...».

Obra paciente y sistemática, destinada a solventar problemas a los historiadores que deseen situar la realidad histórica entre los sucesivos marcos legales con vigencia en las posesiones ultramarinas, es al mismo tiempo, una visión cronológica de los esfuerzos de los juristas por organizar las legislaciones de Indias aun antes de la del Visitador Ovando —«reducirlas en forma de ordenanças á un volumen diuidido en siete libros»— realizada durante el reinado de Felipe II, cuando el clérigo Luis Sánchez —un Padre Las Casas habitualmente desconocido— dictaminó sobre los excesos de 74 años de conquista: parecería que Dios «...no quiere que se entiendan las yndias para ponerse el remedio...», tal era el divorcio entre la depredadora realidad americana y los enmarañados papeles metropolitanos.

Tal vez una de las más notables características españolas, la inclinación a la proliferación legislativa que ya denunciara Ángel Ganivet, resulte el último fundamento de estas recopilaciones donde se evidencia la sabia buena voluntad justiciera de los legisladores y se transparenta la impenitente desobediencia de los legislados: «Que para una Audiencia no se propongan parientes, deudos ni allegados. Ordenanza de Felipe III, 1609: Ley de Felipe IV, 1636: Recopilación de Carlos II, 1680».

Semana del autor: Manuel Puig

Edición de Juan Manuel García Ramos

Ediciones de Cultura Hispánica

Madrid, 1991, 133 páginas.

Entre los días 24 y 27 de abril de 1990 se desarrollaron en el Instituto de Cooperación Iberoamericana tres sesiones con coloquio y una proyección en la película *El lugar sin límites* dirigida por Arturo Ripstein y cuyo guión —una adaptación de una novela corta de José Donoso—

escribió Manuel Puig, un autor tan absolutamente relacionado con la experiencia cinematográfica que consiguió transformar en auténtica literatura.

Participaron en las sesiones poetas como Pere Gimferrer, novelistas como Luis Goytisolo o Lourdes Ortiz, profesores de literatura como Dante Carignano y críticos de cine como Fernando Lara o Luis Guarner, entre otros, lo que propició una gran variedad de accesos a la obra de Puig que enriquecen el libro con bastantes y diferentes intuiciones y sugerencias interpretativas. Sin contar con las palabras del propio Puig que estableció un alto nivel de franqueza y confidencialidad a sus intervenciones descriptas por Juan Manuel García Ramos como «sinceridad hipnótica».

Puede que lo más importante de todas las sesiones y coloquios fuera una conclusión que se fue abriendo paso paulatinamente: las novelas de Manuel Puig no pertenecen a ningún subgénero —folletín, culebrón o bolero— sino que son literatura, rigurosa literatura, una de las propuestas literarias más notables y conseguidas en lengua española de reinventar los recursos expresivos de la novela a partir de elementos de los subgéneros para contar la vida de las gentes comunes cuya expresión cultural son, precisamente, los subgéneros. José Luis Guarner llega a relacionarlo con James Joyce negando que sólo sea un «literato pop que tiene el talento de hacer arte con materiales de derribo».

Y otra conclusión fundamental, el cine como arquetipo literario, según el título de una de las sesiones, no es más que un ingrediente obsesivo de la realidad social y vital de los personajes de Manuel Puig que son cinéfilos por naturaleza cultural: su vida transcurre durante la época de oro de la industria cinematográfica, es decir, cuando constituía la única diversión masivo-evasiva de los peatones de la historia.

La semana del ICI fue el mayor homenaje español que Manuel Puig recibió en vida: menos de tres meses después, el 22 de julio de 1990, moría en Cuernavaca, México, donde vivía autoexiliado en compañía de su anciana madre de 80 años: la que le dio una niñez de cine en el pueblo de General Villegas donde las monótonas casas de una planta se agazapan rodeadas del desierto casi metafísico de la pampa bonaerense.

La construcción del amor. Efraín Huerta, sus primeros años

José Homero

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

México D.F., 1991; 193 páginas.

El poeta mexicano Efraín Huerta mereció el siguiente comentario militantemente reticente de Octavio Paz: «Después Huerta escribió desafortunados poemas "políticos". Ahora, en una vuelta milagrosa a su juventud, ha publicado varios poemas que continúan, ahondan y ensanchan sus primeros poemas». En el párrafo anterior, no obstante, había caracterizado el momento de la aparición de Huerta, cuando «cegados por la literatura» apenas si fue percibido como un continuador del surrealismo en lengua española con el aporte de algunas imágenes personales: «Ciegos y también sordos, pues no oíamos la voz que hablaba por boca de Huerta —la otra voz, blasfema, anónima—, la voz maravillosa de la transeúnte desconocida, la voz de la calle». Como escribió Huerta, miembro del Partido Comunista Mexicano, en uno de sus poemínimos llamado *Mandamiento equis:* «No/ desearás/ la poesía/ de/ tu/ prójimo».

Construcción del amor es una guía reveladora de la excelencia, variedad y riqueza de la poesía de Efraín Huerta: «Mal leído, se reconoce en él al autor de un puñado de poemínimos y de varios poemas tan abrasadores que han terminado por devorar su obra, oscureciendo las zonas más plenas y coloridas». El estudio se circunscribe al período inicial del poeta, en especial a su cuarto libro, *Los hombres del alba* (1944), cuya poesía comprometida asume plenamente la ideología marxista aunque sin llegar a caer en el momificante realismo socialista.

Con una consciente devoción y un rica prosa emotiva, José Homero se dedica a desentrañar los primeros y constantes pasos de Efraín Huerta en el desarrollo de su poesía, donde una actitud esencialmente amorosa y preocupada por la gente lo convierte en un poeta clamorosamente cívico aunque crítico en la mayoría de sus poemas: su afiliación pocas veces logró domesticar su voz a las consignas.

Periodista y crítico de cine, su cotidiana relación con las noticias probablemente históricas que rodeaban su crónica cinematográfica, le dio una visión política de la realidad: «Se advierte, creo, lo ocurrido en una década. Ocurrió lo de Abisinia; sucedió lo de España. Transcurrió el cardenismo. Estalló la guerra». (Huerta, 1984).

Pero el mismo poeta rechazó sus *Poemas prohibidos y de amor*, dejándolos fuera de su recopilación *Poesía 1935-1968*: la poesía es incompatible con la demagogia. Aunque sea de izquierdas.

La mar de utopías
Arturo Azuela
Ediciones de Cultura Hispánica
Madrid, 1991, 197 páginas.

Arturo Azuela, autor de siete novelas, cinco de las cuales recibieron premio —*Manifestación de silencios* fue Premio Nacional de Novela en 1980— propone el género narrativo autobiográfico para encuadrar *La mar de utopías*, libro de un viajero que vuelve a ciertas ciudades de América —Lima, Buenos Aires, Santiago— donde recobra el perfume de antiguos amores agotados, participa de actos literarios convencionales y evoca otros viajes de un pasado de juvenil fervor, para regresar a su ciudad natal, México D.F., y encontrarse destituido del cargo de Director (sic) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma, lo que provoca una capítulo de desgarrada confesionalidad —«La palabra en el tiempo»— escrito en carne viva, más allá de la cosmética literaria o académica: «Hoy se derrumbaron muchos sueños».

Diario personal extremadamente selectivo, incorpora crónicas testimoniales como el entierro de Julio Cortázar; visitas homenaje como la que rinde a Ernesto Sábato; conversaciones con Graciela —una amiga que por el nombre es porteña, naturalmente— que devienen la intercalación de un ensayo corto refundiendo dos artículos sobre Juan Rulfo; polémicas sin respuestas o sus puntualizaciones al derechófilo Vargas Llosa por su calumniosa caracterización de las universidades latinoamericanas como «nidos de fanáticos extremistas» para promover universidades privadas con capital USA: el libro de Arturo Azuela resulta una confesión literaria que en algunos momentos alcanza tensión de autoanálisis.

A través de sus páginas queda patente su culto a la amistad admirativa, ciertas obsesiones con nombre de mujer, su amor por los maestros de la literatura latinoamericana, su compromiso con la izquierda establecida en el continente.

Con una prosa ágil y sensible, Arturo Azuela reflexiona sobre su propia condición de intelectual latinoamericano, para acabar su libro dejando atrás la extendida geografía de México en un vuelo con destino a Boston por dos años: el futuro inmediato de un profesor universitario ansioso de reconocimiento y dignidad. Paradigmático.

Borges y la inteligencia artificial. Análisis al estilo de Pierre Menard
Ema Lapidot
Editorial Pliegos
Madrid, 1990, 163 páginas.

Con una actitud acendradamente borgiana, Ema Lapidot adopta el método analítico de Pierre Menard, el personaje de un cuento aparentemente desarrollado como ensayo, para examinar la propia obra de Borges relacionándola con supuestos y teorías de los investigadores de la Inteligencia Artificial (IA), en un típico juego ingenioso de especialista universitario, obligado a explorar continuamente un universo conocido en busca de novedades. Probablemente, Pierre Menard sea una transformación de la ironía borgiana frecuentadora de enciclopedias, de Luis Ménard (1823-1901), químico francés descubridor de la fórmula del colodión y escritor de *Sueños de un pagano místico*, para radicalizar la teoría de que la sensibilidad perceptiva de cada lector convierte a un mismo libro en diferente: al fin y al cabo el colodión es algodón pólvora —nitrocelulosa— disuelto en alcohol y éter y se usa en farmacia y fotografía.

El libro de Ema Lapidot contiene dos capítulos especialmente significativos en el tema de la Inteligencia Artificial: «Borges y la mecanización del pensamiento» que incluye una entrevista de George Charbonnier sobre la producción mecánica de literatura donde el amable escepticismo borgiano ante la pasión del entrevistador por la posibilidad de un artefacto poeta, concede aquiescente que en toda forma poética —soneto o verso libre— hay un poco de mecanización, es decir, se burla sutilmente: la diferencia entre un buen y un mal soneto consiste precisamente en que el buen soneto hace olvidar la convención de sus reglas. El otro capítulo, «Las ficciones de Borges en la literatura de la IA» estudia los dos libros en que la copiosa literatura sobre la IA cita

a la obra de Borges. El primero, de Hofstader y Deanet que en *The Mind's I* comentan «Borges y yo» como muestra de la conciencia y los diversos yo que pueda contener y el tema del soñador soñado de «Las ruinas circulares», además de referencias a «El jardín de senderos que se bifurcan» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Y el otro: en *Infinity and the Mind* de Rucker que ilustra con ficciones ideas de la IA y propone a Borges como uno de los escritores que más profundamente ha escrito sobre el infinito. Sobre todo, «Avatares de la tortuga».

Sin embargo, no parece que las expansiones humanísticas de los divulgadores científicos consigan convertir a Borges en precursor de la Inteligencia Artificial. Era demasiado humanamente inteligente.

Del ocio sagrado (Algunos poetas hispanoamericanos)

Jorge Rodríguez Padrón

Libertarias/Prodhufi S.A.

Madrid, 1991, 167 páginas.

Los buenos críticos de poesía son escasísimos dentro del también limitado gremio de los buenos críticos literarios. Marginada de los mercantilizados circuitos de la industria editorial —ediciones masivas, planificadas promociones, contratos millonarios— la publicación de la poesía es una ocupación artesana o un gasto suntuario de prestigio tradicional en un mercado competitivamente moderno que para intentar cierta rentabilidad apela a la reedición de clásicos o grandes poetas vivos. Editar clásicos implica resignar la crítica a la vivisección pseudocientífica de los estudios académicamente universitarios; publicar grandes poetas vivos obliga a depender de congresos, homenajes y, sobre todo, del prestigio accesorio de las transacciones vaticanas de los premios. Sin embargo, en medio de la algarabía mercadotécnica de la literatura —la crítica como letra de cambio— algunos críticos todavía se comprometen con la poesía más allá de la recensión amistosa y el favor editorial. Uno de los mejores es Jorge Rodríguez Padrón.

Del ocio sagrado es un libro sobre poetas, maduro, brillante y personal cuyo lema podría ser «La lectura como convivencia. Ya no puede haber pedantería autosuficiente ni retórica profesional»; la crítica como autoiluminación compartida, la sabiduría del crítico como recuperación de la inocencia del lector. «Escucho otra voz, lejana y próxima a un tiempo. En ella me reconozco y a través de ella puedo ir, y alcanzo a ver, un poco más allá», según testimonia el propio Rodríguez Padrón su descubrimiento de Octavio Paz en 1969.

Con una prosa de concisa precisión flexible, donde el rigor crítico consigue alta tensión literaria, *Del ocio sagrado* reúne once sensibles ensayos críticos sobre «algunos poetas latinoamericanos» como anuncia el subtítulo, publicados en revistas literarias de Madrid y Barcelona que establecen «una nueva relación» del autor con los textos «tras la lectura y posterior reflexión sobre la penúltima poesía latinoamericana; y que repercute, de modo muy particular, en la perspectiva adoptada frente al hecho poético como tal y en la necesidad de una escritura que dé adecuada respuesta...». Y está capacidad de asombro y responsabilidad profesional después de casi treinta años de dedicación a la crítica. Un libro, además de deslumbrante, ejemplarizador.

Tendencias de la novela dominicana

Bruno Rosario Candelier

Ediciones de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra

Santiago. República Dominicana, 1988, 378 páginas.

Bruno Rosario Candelier es un profesor universitario dominicano doctorado en Madrid, más que un profesor al uso o miembro numerario y correspondiente de academias de la lengua, podría caracterizarse como un auténtico animador cultural. Su libro *Tendencias de la novela dominicana*, además de un preciso y directo espíritu crítico, reclama de «...un narrador dominicano la creación de una novela nacional con proyección universal» como García Márquez o Vargas Llosa.

Dividido en tres partes, junto con una introducción donde recoge testimonios de su inquietud por el tema desde 1970, esboza en la primera una sintética teoría sobre «el arte de novelar» que expone de manera sucinta algunos fundamentos teóricos de su actividad crítica con un criterio ecléctico y divulgativo. La segunda y más extensa sección es una reflexión sobre el desenvolvimiento del género en medio de la torturada historia del pueblo dominicano: arrasado por la inicial conquista española; entre-

gado a Francia por un pacto europeo; asolado por la anarquía y sus vecinos haitianos; esquilmado por los gobiernos liberales; aterrado por el criminoso trujillismo; atropellado por los infantes de marina USA, tuvo hasta un presidente que se suicidó tras ser abandonado por un partido del que no cumplió el programa: A. Guzmán Fernández.

Desde diferentes perspectivas —la censura colonial, la inexistencia de verdadera burguesía, tendencias y generaciones, el impacto de la nueva narrativa hispanoamericana, etc.— Bruno Rosario Candelier traza un insatisfecho panorama de cada etapa de la novela dominicana con juicios rigurosos y lapidarios para explicar la carencia de grandes novelas en su literatura nacional. Su conclusión, de diez concretas páginas, resume su exigencia de un autor con proyección internacional ya citada.

Libro destinado a iniciar en el tema a alumnos universitarios como lo testimonia la primera parte, sus capítulos de cronologías y muestras de las escuelas literarias, y su tercera sección que incluye «Ilustraciones sobre técnicas narrativas» y siete entrevistas a narradores modernos sobre la novela dominicana, es, al mismo tiempo, una incitación a la superación para sus compatriotas. Como concluye su reportaje el novelista Marcio Veloz Maggiolo, citando al Eclesiastés: «Hay tiempo para todo».

Cuentos completos

Jorge Edwards

Plaza y Janés Editores S.A.

Madrid, 1990, 245 páginas.

Se reúnen en un volumen los cuentos del escritor chileno Jorge Edwards: veintiséis, publicados en tres libros de cuentos —*El patio*, 1952; *Gente de la ciudad*, 1961; y *Las máscaras*, 1967— y una reedición que incluía cuentos sin coleccionar —*Temas y variaciones*, 1969— a los que se agrega uno más, inédito de 1988: «Mi nombre es Ingrid Larsen».

Secretario de Embajada en París cuando el embajador era Neruda, dimitió tras el derrocamiento y asesinato de Allende, exiliándose en España. La aparición en 1973 de *Persona non grata*, un relato autobiográfico donde su visión corrosiva del régimen cubano de Fidel Castro despertó agrias polémicas entre los intelectuales, le dio una cierta resonancia internacional que oscureció tal vez su reflexión sobre compromiso político y literatura en los escritores latinoamericanos: a fines de 1978 regresó a Chile integrándose activamente en la oposición tolerada a la dictadura pinochetista.

La publicación del presente conjunto de *Cuentos completos* hasta la fecha —Jorge Edwards considera que no ha terminado su relación creadora con el género— permite un repaso circunstanciado a una actividad que algunos críticos consideran la más relevante de su obra por su tenso equilibrio entre realismo e innovación. Ordenados según sutiles consideraciones temáticas, la abolición del desarrollo cronológico de los cuentos propone una lectura atenta de los ámbitos temáticos, casi impresiones muchas veces, antes que de los recursos del oficio: la incómoda adolescencia, el desasido transcurrir de la burgesía en crisis, los rituales sensibles de los muertos naturales sin más heroísmo que continuar vivos, la resquebrajada unidad familiar hilvanada con los alfileres de una oscura sentimentalidad, la infancia apagando la frustrada madurez con sus recuerdos que el tiempo vuelve inútiles.

Decididamente latinoamericano por chileno, su estilizado lenguaje coloquial no cae en el costumbrismo, enriquece una prosa económica y plástica, una prosa traslúcida como soporte de las voces que narran los estados de ánimo que casi siempre estructuran sus cuentos. Y aunque Jorge Edwards sostenga que un cuento revela más que un tratado de sociología o historia, lo cierto es que especialmente informa sobre su autor. Es la servidumbre del escritor.

Patriarcas provinciales. La tenencia de la tierra y la economía del poder en el Perú colonial

Susan E. Ramírez

Versión española de Nellie Manso de Zúñiga

Alianza Editorial S.A.

Madrid, 1991, 378 páginas.

Ejemplar estudio monográfico que abarca una extensa región del norte del Perú —Lambayeque, importante departamento agrícola y ganadero desde los tiempos de

la colonia a la actualidad— que antes de la conquista, según Paul Kosok, albergaba casi una tercera parte de la población y los cultivos del imperio inca, y que supera los límites académicos usuales: «Prolongo mi análisis más allá de la historia institucional...», pues, «...yo me centro en tres temas relacionados entre sí: la tenencia de la tierra, el poder y los poderosos...», es decir, «...enfocar la historia de la propiedad rural como la historia de los hacendados».

Pero, además, Susan E. Ramírez incluye el estudio de otros elementos poco usuales en su trabajo: clima y recursos naturales; mano de obra esclava o libre; capital inmovilizado y financiero; tecnología y condiciones de mercado; nuevos cultivos y variedades de semillas, etc.; y fundamentalmente, el punto de vista indígena frente a un proceso que del dominio y uso comunal anterior a la conquista, llevó la tierra a convertirse en propiedad privada del hacendado, con el breve interregno de los encomenderos, dueños de indios y no de tierras, que provocaron una notable distorsión en la productividad agrícola.

Dividido en tres partes, el libro investiga los orígenes de los hacendados de Lambayeque (1532-1594), su próspera consolidación (1595-1719) y su declive (1720-1824), donde no sólo se describe minuciosamente el proceso sino que también se arriba a bastantes conclusiones que impugnan ciertos estereotipos aceptados. Por ejemplo: que el terrateniente varió su comportamiento desde los reflejos feudales del encomendero a las ocupaciones monetarias de gran empresario preindustrial de los hacendados del siglo XVIII; que el poder permaneció difuso entre la clase de los hacendados en continua tensión con las autoridades metropolitanas hasta que una serie de catástrofes naturales y las reformas del despotismo ilustrado iniciaron su declive; y que los indios no se resignaron fácilmente, interponiendo recursos y denuncias ante la justicia, aunque si los jueces les daban la razón, la interpretación de las sentencias por parte de las autoridades políticas volvía a sancionar la injusticia; etc.

Libro indispensable para conocer la historia de los hacendados del norte peruano, es, al mismo tiempo, un incitante semillero de propuestas e intuiciones sobre el oscuro tema de la perpetración de la injusticia en el agro latinoamericano, es decir, un libro de extraordinario rigor científico que, sin embargo, no elude la otra historia.

The Argentine Generation of 1880. Ideology and Cultural Texts

David William Foster

University of Missouri Press

Missouri, 1990, 204 páginas.

Con una complacida dedicatoria a los argentinos —«A los artistas, escritores e intelectuales de la actual generación argentina de los ochenta»— David William Foster publica un documentado estudio sobre la generación de 1880, la que aparentemente recogió los frutos de los esfuerzos modernizadores de las anteriores generaciones liberales.

Su propósito explícito en la introducción —este estudio parte de una premisa crítica que considera a las obras literarias como particulares versiones de una reescritura de los modelos de la sociedad— estructura mediante un pormenorizado análisis de textos capitales de los escritores, los objetivos y logros de la generación «...para crear una nación europeizada que esencial si no definitivamente rechazara su pasado hispánico...».

Cinco largos capítulos procesan la información dispersa entre libros capitales de la generación y otros menos conocidos como *Cuentos de tropa* de José Ignacio Garmendia: desde la indiscutiblemente traslúcida *Una excursión a los indios ranqueles* donde la encantadora locuacidad de Mansilla distrae del proyecto liberal de acabar con los indios para entregar finalmente a 381 propietarios que financiaron la Expedición al Desierto de Roca las 8.500.000 hectáreas de tierras fértiles conquistadas; hasta el proceso de mitificación del *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, primero como folletín y luego como esquema dramático para el circo de los hermanos Podestá: la recuperación del gaucho malo como héroe popular, que dos generaciones después, gaucho a secas, encarnará las virtudes argentinas propuestas por la oligarquía ganadera del país.

Sin desconocer la agresiva recusación que David Viñas y otros críticos argentinos promueven contra los mayores exponentes de la generación de 1880 —por ejemplo: impugnar *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla como libro para ser leído en la escuela secundaria por su imagen sutilmente denigratoria del indio—, David William Foster explicita la talentosa adecuación de los textos estudiados como justificación y difusión de los paráme-

tros ideológicos del liberalismo argentino triunfante que se concretaría en una visión edulcorada de la historia nacional, una sesgada propuesta sociológica que primaría lo urbano sobre lo rural, y una elusión sentimental de los conflictos de clase que hallaría su mejor expresión en la fidelidad del gaucho al hacendado. Una explicación, aunque clásica, solventemente sostenida en el libro.

Memorias de abajo
Leonora Carrington
Prólogo de Fernando Savater
Traducción Francisco Torres Oliver
Ediciones Siruela
Madrid, 1991, 186 páginas.

Con un prólogo deliberadamente egotista del filósofo ético Fernando Savater, cuya multiplicidad de intereses estimulantes incluye el surrealismo y, en especial, los caballos, se reúnen en este libro diversos textos, principalmente parábolas oníricas, de una de las musas del surrealismo, Leonora Carrington, enamorada de los caballos.

Posiblemente, antes que en su transparente literatura entresoñada o en su pintura de sombras en levitación, donde mejor se perciba el carácter de fuerza de la naturaleza de Leonora Carrington sea en su propia vida, desde su inicial rebeldía peregrinando por diversos internados de Inglaterra, Italia o Francia de donde fue sistemáticamente expulsada. O su intento de integrarse en su refinada clase social —la alta burguesía inglesa— con su presentación en el Buckingham Palace. Sus conflictos familiares por su tozuda dedicación al aprendizaje de la pintura. Su fuga a Francia con el francés Max Ernst, casado y pintor. Su huida de Francia ante el avance del ejército alemán y el segundo internamiento en un campo de concentración francés de Marx Ernst debido a su origen alemán. Su caída en la locura y su reclusión en un manicomio de Santander durante la deprimente posguerra española. Su retorno a la lucidez que testimonia la aparente tersura de *Memorias de abajo.* Su escape a Portugal de donde sale casada con el inclasificable poeta mexicano Renato Leduc: «No haremos obra perdurable. No/ tenemos de la mosca la voluntad tenaz». Y su afincamiento en México donde se divorcia de Leduc y se casa con el fotógrafo Emerico Weisz. Y su reconocimiento artístico por la élite internacional que le permite vivir entre México y Nueva York. Historia fastuosamente desordenada y fascinante de alguien cuya intensa vida es una obra de arte más. Aunque acaso su mejor descripción sean unas palabras de Marx Ernst enamorado: «¿Qué leña enciende para calentarse? Se calienta con su vida intensa, su misterio, su poesía. No ha leído nada, sino que se lo ha bebido todo. No sabe leer. Y sin embargo, la vio el ruiseñor sentada en la piedra del manantial, leyendo. Y aunque estaba leyendo para sí, los animales y los caballos la escuchaban admirados».

La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano de América Latina
VVAA
Coordinación Rosalba Campra
Giardini Editori e Stampatori
Pisa, 1989, 264 páginas.

Proyecto típicamente universitario con el objetivo de profundizar en un tema académico desde un punto de vista significativo —la presencia de las ciudades en la literatura latinoamericana—. *La selva en el damero* recoge trece trabajos de diferentes autores a modo de aproximaciones erudito-interpretativas y dos artículos iniciales sobre la realidad y la utopía en el espacio urbano como una especie de fundamento interdisciplinar urbanístico y político-sociológico.

El libro se divide en tres secciones que invocan un movimiento de lo general a lo particular, de la escultura de ideas que intenta el urbanismo hasta la transformación de la escenografía ciudadana en el mito literario.

La primera sección, además de un artículo sobre la evolución del espacio urbano —Teotihuacan, el tablero de los dioses; la cuadrícula renacentista; los cinturones de miseria actuales— se completa con un solvente estudio sobre las principales urbanizaciones intentadas por los utopistas en el espacio geográfico latinoamericano, desde los «Hospitales» de Vasco de Quiroga, en México, a la Ciudad Anarquista Americana propuesta por Pierre Quiroule en 1914, estudio que reúne la sugestión ameri-

cana de las principales revoluciones pensativas del utopismo político y religioso.

En la segunda sección —Espacio literario: la ciudad y su mito— repasa las palabras sugeridas por algunas ciudades, especialmente capitales —México, La Habana, Lima, Buenos Aires— y la ciudad en la poesía chilena que recuenta el tema aunque sin constreñirlo a Santiago.

La tercera sección está dedicada íntegramente a Buenos Aires, desde el siglo XIX hasta una apoteosis interpretativa de la novela *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal: tres detallados artículos finales.

Como todos los libros de varios autores, la pérdida de unidad y las limitaciones de extensión que suelen impedir la profundidad, se compensan con algunas de las fulgurantes intuiciones que puntean algunos trabajos.

Lecciones dictadas durante el período lectivo 1983-1984 en la Universidad de Roma llamada «La sapienza» con la inclinación italiana a la hipérbole, su sabiduría ha consistido en situar y en algunos casos acotar el tema de la ciudad capital en la literatura sin agotarlo, aunque ignore las capitales imaginarias como la Santa María de Juan Carlos Onetti o Macondo de García Márquez.

José Alberto Santiago

Arciniegas, corresponsal del mundo

Fundación Santillana para Iberoamérica. Santa Fe de Bogotá

La Fundación Santillana para Iberoamérica, con sede en Santa Fe de Bogotá, realizó un homenaje a Germán Arciniegas en su nonagésimo cumpleaños. Una cuidada edición en la que se recogen glosas y perfiles del escritor, ensayista, diplomático y periodista, al tiempo que cartas de su nutrida correspondencia con figuras de la intelectualidad colombiana y mundial.

Así, Alberto Lleras Camargo le escribe desde Buenos Aires lamentándose de la lentitud con que recibe la revista *Universidad* que Arciniegas dirige en Colombia. Mucho entusiasmo se percibe en esta comunicación epistolar entre los que serían en su día presidente de la República y ministro de Educación, respectivamente. Tanto fervor repercutiría en posteriores labores administrativas y en algo se habrá beneficiado la instrucción colombiana.

Lamentablemente se extraviaron las cartas entre Ramón Gómez de la Serna y Arciniegas, pero se conserva la dedicatoria de uno de los libros del autor de las *Greguerías*. Llama curiosamente la atención parte del texto en el que «Ramón» saluda con fraternidad «racial» al colombiano.

En otra de las publicaciones de Arciniegas colaboró Juan Ramón Jiménez. Con ocasión de una polémica sobre José Asunción Silva, Juan Ramón se queja de la inexactitud de la documentación que le ha hecho incurrir en errores en un artículo suyo publicado en *Revista de las Indias*. Al mismo tiempo les achaca a los colombianos el haber publicado una biografía suya que parece de otro, llena de imprecisiones de suceso, lugar y tiempo. No obstante, manifiesta su amor por Silva, su admiración por la revista y su deseo de seguir colaborando.

Una de las cartas más sentidas es, quizá, la dirigida por Stefan Zweig. El escritor austriaco ya residía en el Brasil y desde allí escribe a Arciniegas en francés. En ella le comunica la satisfacción que le ha producido haber leído *Los alemanes en la conquista de América*, de Arciniegas, y le habla de un estudio sobre Américo Vespucio que el vienés realiza. Se dice que de haber aceptado Zweig y su esposa la invitación que Arciniegas les hizo para visitar Santa Fe, tal vez hubieran vivido más y nunca se suicidarían.

Giovani Papini escribe al homenajeado para contarle que ha terminado un ensayo sobre Miguel Ángel. Junto a las Cartas del autor de *Palabras y sangre* se reproduce el artículo en el que ponderaba lo que Europa había dado al Nuevo Mundo y dejaba traslucir una honda discusión al respecto. Arciniegas insistió, en su época italiana, en las valiosas aportaciones que han venido del otro lado del océano al continente que, sin duda, es madre del americano.

Jorge Zalamea, el periodista miembro de toda una dinastía colombiana al servicio de la democracia, confiesa a Arciniegas las atribulaciones de la publicación que dirige, *Crítica*. Es una revista que se distingue por su censura al régimen conservador y que a su vez sufre la censura y hasta la persecución del régimen. Su director está a punto de transformarla en mensual pues no puede

seguir manteniéndola como quincenario. Pide a Arciniegas, a la vez que un artículo suyo, que gestione con empresas norteamericanas la inserción de publicidad en las páginas de *Crítica*. Es la única oportunidad de salvarla.

Cuadernos, otra publicación de Arciniegas, no se vería en esta ocasión, febrero de 1964, engalanada con la pluma de María Zambrano. La escritora española está comprometida contractualmente con el Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico y se ve en la obligación de enviar artículos y ensayos. También otras publicaciones reclaman sus trabajos, los que ya tiene apalabrados y hasta pagados. Pero recuerda su amistad con don Germán y el vínculo entre ellos: sus colaboraciones para la *Revista de Occidente*, de Madrid.

Jorge Luis Borges se lamenta de la desaparición de *Cuadernos*. Y se despide de la revista colombiana con un soneto, *Las cosas*, que posteriormente formaría parte de *Elogio de la sombra*. La correspondencia entre ambos escritores parece ser nutrida por entonces, 1965, año en que Borges era director de la Biblioteca Nacional argentina. Este poema está escrito en el papel oficial de la casa. No así el *A Carlos XII*, loa a este rey sueco, y que viene a mano, también para *Cuadernos*.

De la lectura de esta revista homenaje a Germán Arciniegas se puede extractar que ha sido el mejor premio que se ha podido dar al escritor colombiano. Un monumento en papel y tinta, seguramente más imperecedero en su alma que todos los mármoles juntos.

El mundo satírico de Gabriel García Márquez
Isabel Rodríguez-Vergara
Editorial Pliegos, Madrid

Algunos, de la obra de García Márquez, han resaltado la fina ironía y el propósito de hacer reír al lector. Incluso hubo quien, en los inicios de la carrera del Nóbel colombiano, lo acusara de escribir para tomar el pelo a los lectores. Todo ello puede ser cierto. La obra de Isabel Rodríguez-Vergara abunda en lo anterior, resaltando el aspecto satírico y carnavelesco de la prosa garcíamarquiana.

Analizando exclusivamente cuatro obras, la filóloga santafereña (de Santa Fe de Bogotá, Colombia) centra su exposición en lo que llama sátira menipea. El diccionario define este género como una combinación de prosa y verso... En todo caso es palpable la intención socarrona en cada una de las obras de García Márquez, estilo que él mismo ha definido como «mamagallismo». En Colombia, «mamar gallo», tiene dos acepciones. Una erótica: succionar el clítoris; «gallo» por clítoris. La otra, sinónimo de tomar el pelo a alguien. En *El otoño del patriarca* el abogado del diablo enviado para investigar la santidad de la madre del tirano candidata a la canonización, el clérigo en cuestión les «mama gallo» en latín a otros personajes. No como dice la edición española de Bruguera que «les llamaba gallo...». En esa primera obra, Rodríguez-Vergara trata, fundamentalmente, la existencia del animal mitológico latinoamericano como es el dictador. De cómo se documentó el autor para su escritura, a base de leer las biografías de personajes como Pérez Jiménez, en Venezuela; Rojas Pinilla, en Colombia; Somoza, en Nicaragua; Francia, en Paraguay y hasta Franco en España. También otros aspectos como la polifonía, la intertextualidad y la parodia.

De *Crónica de una muerte anunciada* destaca la violencia como elemento principal de una obra que para muchos lectores y críticos fue una especie de fraude en el momento de su aparición. La simbiosis entre periodismo y literatura fue el verdadero propósito del autor y el resaltar valores como la virginidad femenina y el honor masculino-machista en un contexto donde semejantes fenómenos cobran un tono especial. También el ensayista insiste en el concepto de sátira menipea en una novela-reportaje que se presenta de un redacción lineal, limpia, de fácil lectura, digna de la aparición en las páginas de cualquier periódico.

El amor en los tiempos del cólera es abordado desde la contemplación apasionada de la Biblia que en muchos aspectos de la obra de García Márquez salta a la vista. Paralelismos entre personajes traídos a texto con los existentes en las Escrituras y ambivalencia histórica con situaciones y protagonistas de la historia de Colombia. A cuento también vendrían anécdotas personales del autor como el romance de sus propios padres, que se plasma en la forma como han llevado un idilio secreto y callado los dos ancianos que dan vida a la novela.

La escritura como exorcismo cree Rodríguez-Vergara que es la finalidad de una obra como *El general en su*

laberinto. El mismo García Márquez lo admite en una entrevista al hablar de la falsa historia de Colombia que se imparte en los colegios. También de las ganas de relatar cómo es la navegación por el río Magdalena, el principal del país, desde Barranquilla hasta La Dorada por más de 1.000 kilómetros de voluntariosa corriente. Y, sobre todo, la historia del propio Simón Bolívar, presentado con tantas imágenes distorsionadas que es, justamente, el exorcismo al que se somete el mismo García Márquez: leyó durante mucho tiempo una buena cantidad de biografías sobre Bolívar, para empaparse de lo verdaderamente humano que había en el personaje.

Cautivas y misioneros
Cristina Iglesia y Julio Schwartzman
Catálogos Editora, Buenos Aires

La relación normal que debía mediar entre vencido y vencedor desembocante en la esclavitud, tal y como había sido en la Edad Media, fue llevada por los conquistadores en la gesta americana. Máxime si al vencido, en este caso, se le suponían unas cuotas de barbarie e inferioridad superiores que al musulmán o a otro enemigo europeo. Por lo que, una vez consolidada la victoria militar, se exigía del contrario a discreción metales y alimentos a cambio de nada, un tributo eterno que el otro debía satisfacer por el hecho de haber sido derrotado. Esta situación de legislación militar estuvo muy extendida tiempo después de que la Corona española decidiera la colonización civil de los dominios americanos. Pero difícil resultaría para el gobierno de Madrid supervisar escrupulosamente lo que sucedía no sólo a veinte días de navegación, sino de una accidentalidad geográfica a la que se suponía connotaciones mágicas. Entre los tributos a pagar por los indios vencidos se incluía, cómo no, una no despreciable cantidad de mujeres. Las indias tenían que servir a los españoles en calidad de todo: desde esclavas pasando por intérpretes, hasta amantes. Amantes que en ocasión guardaban fidelidad al término semántico, pues lograban insertarse en el corazón del amo, borrando de esta forma el oprobioso vínculo que les había unido.

La obra de Cristina Iglesia y Julio Schwartzman se refiere al interior de las primeras relaciones entre indios y españoles en el bárbaro choque que supone toda conquista. Ninguna zona del planeta se ha visto libre de semejante carnicería. Sólo que la conquista de América ha estado bien documentada y, por otra parte, aireada con intención negativa por las potencias que no pudieron alcanzar las máximas de dominio y poder.

Cautivas y misioneros centra su estudio en una parte del continente que no merece especial atención por parte de los estudiantes ni por los aficionados al martirologio y al llanto. La palma en estas cosas se la llevan los aztecas, mayas y quechuas (y no incas, por favor. *Inca* es una voz quechua que significa emperador). Poco o nada se comenta y/o se sabe de los guaraníes y otras naciones del Chaco o el Plata. Es, justamente, en esta zona donde se centra el estudio de los ensayistas Iglesia y Schwartzam.

El mundo de los sueños
Rubén Darío
Edición y notas de Ángel Rama
Ministerio de Educación de Nicaragua

El universo poético rubendariano, además del barroquismo modernista que jalona sus versos, está intensamente visitado por lo onírico y extrasensorial. Se podría suponer en esto una obsesión por lo oculto, pero una lectura en profundidad aclara que es parte fundamental de la preocupación plástica del nicaragüense universal. Lo intangible, lo supraintangible más bien, pues está construido en el más allá inmaterial de lo humano, es tan necesario en la obra de Rubén como lo clásico; galas un tanto decadentes de las que se viste el modernismo y que serían barridas de furioso plumazo por las vanguardias. Entre 1911 y 1914 se vería entregado a la plasmación en materia literaria lo que no era sino gas en su subconsciente. Fue en una serie de artículos para *La Nación,* de Buenos Aires, donde publicaría lo que presentaría como diálogos, uno de ellos entre Alfa y Omega, elevados aquí a la categoría de personajes enfrentados y no complementarios de cualquier entidad filosófica.

El mundo de los sueños apareció después de la muerte del escritor acaecida en su Granada (Nicaragua) natal en 1917 en Madrid, volumen de no muy cuidada edición y que casi corre la ingrata suerte de la desaparición por

falta de ágil distribución. Poco podría haber hecho su editor, la Librería de la Vda. de Pueyo. Después formaría parte en las *Obras completas* publicadas por su hijo, también en Madrid esta vez en 1921. Pero estas obras completas tenían poco, como demuestra parte del material publicado ahora en este volumen por el Ministerio de Educación de Nicaragua.

Hasta 1973 sería cuando Ángel Rama, catedrático y crítico uruguayo, completaría el trabajo añadiendo a él escritos que habían aparecido en *La Nación* bonaerense pero que no fueron recopilados en su momento por el hijo de Rubén ni por sus posteriores editores. También aporta la edición de Rama una serie de adaptaciones como es la modernización de su ortografía e incorporando mutilaciones hechas anteriormente. La edición de Rama sorprendió incluso a los especialistas en Darío para quienes ciertos aspectos del libro eran por completo desconocidos.

Ahora el Ministerio de Educación de Managua pone en circulación un discreto pero bien cuidado libro que está a disposición de la población estudiantil, principalmente. Valga mencionar los personajes que visitaron los sueños de Rubén o que literariamente parecen como contertulios en sus imágenes oníricas. Así, Artemidoro de Efeso, el marqués D'Hervey de Saint-Denis y Sigmund Freud.

Todo eso oyes
Luisa Peluffo
Emecé Editores. Buenos Aires

Novela fuera de toda convencionalidad es la escrita por Luisa Peluffo, autora que hasta el momento se había distinguido en la narración corta y en la poesía. *Conspiraciones* la hizo ganar el primer premio en cuentos, el «Victoria Ocampo» en 1980. Tampoco le fue ajeno el mismo galardón en novela y por la editorial que publica *Todo eso oyes*, en 1988. El título está entresacado de un párrafo de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, cuando el genial mexicano describe la forma cómo los ecos de un pueblo se escuchan en los huecos de las paredes y debajo de las piedras. La obra de Peluffo no obedece a un argumento concreto ni mucho menos está estructurada en capítulos. Son una serie de cartas, vehículo que utilizan los dos personajes para comunicarse. La distancia que media entre ambos es cortísima con lo que el propósito humorístico está más que conseguido y no sólo en este aspecto. Innumerables los pasajes donde la risa aflora a los labios del espectador por frases que se parecen mucho al «gag» teatral.

Así, el padre de uno de ellos vive en la región patagónica, escenario de la epopeya, con la esperanza de encontrar un tesoro escondido por no sé qué cacique. Nunca lo encuentra. Pero un día parece que algo del tesoro va a aparecer y el hombre sufre una terrible desilusión, pues lo que lo mantiene aferrado a esa tierra no es el encuentro del tesoro sino la ansiedad de su búsqueda. También de cómo unos misioneros protestantes exponen ante la feraz familia el bíblico proyecto de la Ciudad Celestial, apoyados en irrefutables pasajes apocalípticos. Al despedirse hacen que uno de los hijos, el protagonista epistolar, lea, al azar, un versículo del libro sagrado; el que no es otro que aquel que recomienda no escuchar a los falsos Cristos ni profetas porque prometerán cosas que no están al alcance de los hombres. En general, todas las cartas que se cruzan un antiguo maestro y su exalumno son de este jaez que solidifica una amistad. En el fondo se esconde la historia de un hombre que trata de construirse una psicología e inventa un pasado tan suyo como el del resto de su estirpe. Se acerca, con un sesgo intencionado, a aspectos puntillosos de la vida y política argentinas, logrando un perfecto equilibrio de amenidad y certeza. Original hasta en los nombres de las localidades que sirven de escenario, la novela de Luisa Peluffo merece mejor suerte en el panorama de la narrativa en lengua española. Casa del Árbol, Manos Vacías, Árbol Tonto son más que la necesidad de bautizar el sitio donde se desarrolla una acción, intención por presentar algo distinto de verdad. Lo que nunca viene mal.

La buena nueva
Rodolfo Enrique Fogwill
Planeta, Biblioteca del Sur, Buenos Aires

De la emigración latinoamericana por Europa y el resto del mundo, lo que mejor se puede decir es que es contemplativa. Por lo menos la de la primera hornada, la que se inicia allá por los últimos 60 y primeros seten-

ta. Poco que ver con lo económico, es decir, con el deseo de hacerse rico cambiando de aires. Tampoco con la necesidad de lograr un simple puesto de trabajo, pues para eso estarían, como están, los Estados Unidos. En la actualidad, estas apreciaciones si no se han invertido sí se han confundido hasta dar un difícil diagnóstico que debido a esa misma complejidad, es mejor dejar de lado. Contemplar el ancho mundo tal y como es, disfrutarlo, saborear a lo pobre, mochila al hombro, lo que en las películas hacen magnates a bordo de barcos y trenes de lujo. Sobrevivir con los empleos que en cada país suelen hacer sus parias nacionales, es decir, las recolecciones de todo: remolacha, cítricos y las inevitables vendimias. Recorrer mundo haciendo un acopio de mil experiencias para el regreso a la patria querida en la que se espera contar las hazañas (las reales y las inventadas, todo hay que decirló) al tiempo que se pretende servir de embajador, desdeñando los odiosos consulados y embajadas donde lo único que se saluda con emoción es la bandera.

La buena nueva, que lleva como subtítulo... *de los libros del caminante*, son una especie de memorias de José María Pérez Largo, alter ego del autor, Rodolfo Enrique Fogwill. Y no son sólo anécdotas de viajes (aunque el autor insiste en que se trata de un libro de viajes) sino emociones y obsesiones traídas a texto en forma de relatos, ejercicios literarios a guisa de capítulos. De ameno ritmo, *La buena nueva* es ese viaje y retorno que cualquiera en cualquier parte del mundo desea hacer y que de hecho materializa aunque de forma contradictoria y plástica en su mente y espíritu. El ejercer oficios disparatados como sembrador de esqueletos, incendiario profesional o ser testigo de la inminente aparición de la Virgen, son formas de ganarse la vida, y acontecimientos de los que todos quisiéramos ser protagonistas, o notarios, alguna vez en nuestras vidas.

Pablo Antonio Cuadra: Aproximaciones a una vida y obra
Jorge Eduardo Arellano
Instituto Nicaragüense de Cultura. Managua

La vida y la obra de Pablo Antonio Cuadra son analizadas rigurosa y sencillamente por Jorge Eduardo Arellano en un volumen editado por el Instituto Nicaragüense de Cultura. Hacía falta semejante cometido y es una lástima que no vaya a tener difusión más popular en España y otros países, dada la personalidad estética y humana del poeta, ensayista, periodista y dramaturgo que en noviembre de este año cumplirá los ochenta. El más «nica», el más representativo de los autores de ese país centroamericano, después de Rubén Darío, como se afana en decir Arellano. Una vida dedicada a las letras y en la que no han sido pocos los sinsabores, amén de la cárcel y el destierro, al no consentir en atrocidades como las llevadas a cabo por el tristemente célebre clan de los Somoza.

Nacido en Managua en 1912, Cuadra hace de Granada su ciudad, y desde muy joven ya se delata en él la sensibilidad artística y literaria. Es en el colegio donde haría sus primeros pinitos a base de obras de teatro (una pieza inspirada en Julio Verne, a la edad de 11 años) y hasta periódicos manuscritos. Jalonan estos primeros años colectivos actividades como academias literarias que no dejan de estar bajo la dirección docente, pero que irremediablemente irían a servir de trampolín al autor que alcanzaría una de las mayores cotas creativas en la lengua española actual.

Cuadra es hijo de un prohombre de la política nicaragüense, Carlos Cuadra Pasos, integrante del Partido Conservador, colectivo, a veces, cómplice de los desembarcos del ejército norteamericano en este país. No obstante, esa posición le sería de privilegio para observar los avatares políticos y manifestarse siempre en favor de la justicia. (Es difícil, desde estas latitudes, calibrar con exactitud las vicisitudes políticas de un pequeño país como Nicaragua, donde la historia, necesariamente, se ha tenido que hacer en medio de unas cuantas familias). La trayectoria intelectual de Pablo Antonio Cuadra nunca se vería resentida por estos factores y es así como su bibliografía está llena de los más variados títulos en diversos géneros.

A resaltar en poesía: *Canciones de pájaro y señora* (1929), *Poemas con un crepúsculo a cuestas* (1949), *Libro de Horas* (1946), *El jaguar y la luna* (1959), *Tierra que habla* (1974). Ensayo: *Hacia la cruz del Sur* (1936), *Entre la Cruz y la Espada* (1946), *Sobre Ernesto Cardenal* (1971), *Otro rapto de Europa* (1976). Teatro: *Por los caminos van los campesinos* (1936).

La Biblioteca Ayacucho, la más importante colección literaria de Latinoamérica, ha incluido la obra poética de Cuadra entre sus haberes. Con motivo del acontecimiento, se publicó un libro-homenaje de donde Arellano extracta la base del material para la confección de este trabajo útil para el conocimiento de tan vasta obra.

América Hispánica

Revista *América Hispánica.* Homenaje a Manuel Puig
Facultad de Letras. Universidad de Río de Janeiro

En su número 4, la revista *América Hispánica* rinde un sentido y caluroso homenaje a Manuel Puig. La publicación, lejos de ser el típico boletín de aficionados, es un panel al servicio del más serio ensayo y análisis que la pulcritud y refinamiento de una obra como la de Puig exige. Prácticamente todos sus libros son traídos a la disección, sobresaliendo, cómo no, *El beso de la mujer araña, Boquitas pintadas, La traición de Rita Hayworth* y, su última entrega, *Cae la noche tropical.* El homenaje, realizado con ensayos en portugués y castellano, ha corrido a cargo de prestigiosos estudiosos del argentino recientemente fallecido en Cuernavaca, México. Pero más que sesudos estudios, cabría decirse que son entusiastas lectores, hombres y mujeres que tuvieron la suerte de ser regalados por la magia de Puig de una forma más cercana que el común de sus lectores a nivel mundial. Al decir esto no me estoy refiriendo a íntimos del escritor, pues es bien conocido su gusto por la soledad y el aislamiento. Cercanos estuvieron a su novelística por la de veces que tuvieron que releer sus libros, la única forma como se logra esa críptica aspiración de complicidad entre autor y lector.

Así, César Aira (argentino, autor de *Ema la cautiva)* dice de Puig que de una historia no es necesario contarla como hacía Sherezada que negociaba un día más de vida. Puig, para Aira, era un sultán cruel que pagaba siempre con la muerte. En su afán por lograr el completo diálogo, Puig «obligaba» al lector a descifrar algo como un código común que es la lengua.

En este sentido parece extenderse Claudia Kozak (de la Universidad de Buenos Aires) quien sostiene que desplegar una historia no es lo mismo que narrarla. Una historia tejida por suposición de voces, para sembrar de vitalidad a un personaje como en el caso de Toto en *La traición de Rita Hayworth.* Mención especial merece el monólogo interior pues representa el pensamiento, ese diálogo profundo y sincero como ninguno al que solemos sometemos a diario, y que en el caso del ejercicio literario pretende ser una copia de lo más humano llevado a texto.

Claudia Luna (Universidad de Río de Janeiro) en uno de los ensayos publicados en portugués, apunta la deuda contraída, y siempre reconocida, de Manuel Puig con el cine. Relación, profundo maridaje estético, que salta a la vista en *Boquitas pintadas;* tal vez la misma servidumbre que Vargas Llosa reconoce al Amadís de Gaula. Puig trabajó durante mucho tiempo en el Centro Sperimentale di Cinematografía, del que prácticamente nunca se desprendería.

Y así, a lo largo de 16 páginas, el recreo, más que el análisis, de una de las obras en lengua castellana que aún no ha alcanzado las cuotas de popularidad y aceptación que a gritos pide su magia.

Con los pobres de la tierra

José Martí
Biblioteca Ayacucho. Caracas.

La polifacética personalidad de José Martí se retrató en los compromisos que fueron el alfa y omega de su vida. Es decir, todo lo que de él conocemos: literatura y política. Atendió a ambas con la servidumbre del esclavo que sirve a dos dioses, del amante que no puede prescindir de ninguna de sus concubinas. Envidiable producción si comparamos lo que cuesta hoy en día sentarse a la máquina de escribir, pues ya no se puede hablar de la pluma y el papel. Imaginemos al Martí de siempre, el que en los escasos paréntesis de la agitación independentista encuentra paz interior y tiempo físico para la musicalidad poética, para el escrito político y el periodismo.

Con los pobres de la tierra es el título del volumen con que la Biblioteca Ayacucho, de Caracas, rinde homenaje al padre de la patria cubana. Es un verso de su poema *Versos sencillos,* del que se hace una selección, así como de *Versos libres* y *Flores del destierro.* Un apartado de prosa nos brinda un Martí viajero y cronista de una

Venezuela que acusa todos los males de fin de siglo, de esa (inevitable) resaca de todo lo español, con su rechazo de las clases blancas y pudientes por lo indio y negro, y el encuentro de la joven nación con el mundo europeo gracias a las emigraciones que ya se iban haciendo presentes en América. Alemanes, italianos, franceses y holandeses van al encuentro de una tierra feraz y de riqueza a veces más soñada que cierta. Pero en extensa crónica que Martí hace del viaje a Venezuela se entresaca la preocupación por el porvenir del hombre de Estado que vivía amalgamado con el artista. Aunque no profundiza de forma técnica en la economía, pondera las capacidades de Venezuela para un futuro promisorio y trata de advertir, aunque estérilmente, a sus gobernantes y fuerzas vivas, de los vicios de una administración que Martí se empeña en ver como herencia española. Español él mismo por sus padres y nacimiento, si tenemos en cuenta que a la altura de 1853 Cuba era tierra tan española como Madrid, Murcia o Bilbao. Español como Bolívar, San Martín, Hidalgo y Castilla, Artigas y O'Higgings (a pesar del apellido irlandés). Confirmando la tesis de Diego Prado y Colón de Carvajal, quien ha dicho que «la conquista de América la hicieron muchos indios con pocos españoles, mientras que la independencia corrió a cargo de muchos españoles con pocos indios».

Abunda esta entrega en prosa en contribuciones maravillosas sobre la obra de Oscar Wilde, Walt Whitman, Julián del Casal y aproximaciones al ensayo histórico y arqueológico sobre el indio y sus artes primitivas. Pero en el verso propiamente dicho, tomando el arpa y la nota de la imagen y la metáfora, Martí se pronuncia contra el verso retórico y reclama limpieza y luz para la poesía, rigor amable para la más excelsa de las artes.

Yo el supremo

Pieza escénica

Augusto Roa Bastos

Colección Hespérides. Universidad de Toulouse.

Diez años después de la aparición de *Yo el supremo* como novela, se reconvierte ésta en un obra teatral acaso para satisfacer las primeras aspiraciones estéticas del autor que fueron las escénicas. Acometer la transformación ha sido trabajo ímprobo como cabe suponer. Los personajes no son presentados por un narrador sino que es por propia cuenta como establecen la relación con el espectador, liberándose de similares experimentos en que el adaptador de una novela lo que hace es destrozar la obra original con su «versión». Aquí sí se puede hablar de versión y de perfecta sintonía entre la narrativa y la dramaturgia. El tono profundo, íntimo, que pertenece a una novela o cuento se traslada al coloquial y aireador de psicologías y situaciones que debe tener toda obra teatral para que lo sea en rigor. El teatro actual, ese que se afanan en llamar «moderno» o de «vanguardia», sigue cometiendo esos delitos de lesa estética, crímenes artísticos cuando de adaptar una novela se trata. Si no hay código penal que lo solucione, seguiremos padeciendo de supuesto «teatro del absurdo», que no es otra cosa que el absurdo llevado al teatro.

Los personajes son los mismos que en la novela, como también los escenarios, en ese afán por dar vida a la biografía del dictador José Gaspar Rodríguez de Francia, aunque Roa Bastos advierta en un prólogo llamado «Notas» que no se trata de semejante ejercicio histórico. Tanto la novela como la pieza teatral, siempre según el autor, se inventan esa biografía y se la atribuyen a un supremo dando perfiles famosos a la vida casi desconocida del personaje real. Un hombre enigmático, despótico, absolutista, que trató de inventarse un régimen inspirado en los ideales de la Revolución Francesa... fenómeno éste, por lo demás, no muy extraño en Latinoamérica. El doctor Francia inventó un socialismo de Estado, basado en la autarquía, haciendo al Estado dueño de los medios de producción. Algo muy parecido al franquismo español.

Pero el balance no deja a Francia mal parado. Con su modo de hacer poco rudimentario y de planeación casera, satisfizo las necesidades de la población, las que no se limitaban solamente a lo alimentario; alfabetizó totalmente al país y creó, a base de grangeo colectivo y de pequeña propiedad, el núcleo de lo que sería una incipiente burguesía nacional. El doctor Francia no fue solamente un dictador, sino una especie de Dios que, amansando el poder como si fuera un don divino exclusivamente suyo, hace que cuaje el mítico caudillo mezcla de ángel y demonio que jalona la historia hispanoamericana.

República de las letras

Revista de la Asociación Colegial de Escritores

Madrid.

En Sevilla, entre el 23 y 26 de febrero de 1989, se celebró un congreso de escritores españoles e hispanoamericanos con el fin de analizar todo lo que va y está ocurriendo en este 1992 de nuestras esperanzas. El número 26 de la revista *La república de las letras* publica las ponencias que marcaron las reuniones, además de un emocionado saludo de Augusto Roa Bastos, ausente del certamen por motivos de salud.

Ilustres plumas del castellano de ambos lados del Atlántico versaron sobre lo que une y hasta separa a España y a Hispanoamérica, resaltando en todo este prodigioso material más lo primero que lo segundo. Y es para felicitarse, aunque no para asombrarse, pues desde el más importante sector de esta cultura común, las letras, se trata del tema con madurez y sensata vocación de construir. Si desde el mundo de la política y otros ámbitos se procediera de igual manera, mucho sería el tiempo que dejaría de perderse en discusiones idiotas y lamentos estériles.

La primera gran colaboración en este sentido la realiza Roberto Fernández Retamar en un escrito titulado *Contra la Leyenda Negra.* Refleja cómo este infortunado mito ha hecho fortuna; también de qué forma la misma España ha sido la culpable de que prospere.

Manuel Andújar dice de todos los reunidos y colaborantes que «fuimos, somos y seremos los primeros hispanoamericanos de la Historia». La celebración del V Centenario sería un punto de partida, una fecha propicia para aunar los esfuerzos posibles y obligados, y dejar de un lado la pérdida de tiempo. Algo así apunta Eduardo Galeano al confrontar, ágil y acertadamente, las leyendas rosa y negra, y demostrar lo inútiles de ambas falsas. *Dar novos mundos ao mundo.* Con este artículo en portugués María Estela Guedes y José Correia Tavares ponen de relieve cómo las figuras de Bartolomeu Dias, Vasco de Gama, Pedro Alvares Cabral, Cristóbal Colón, Fernão Magalhâes llevaron muchos mundos a otros y desde entonces la tierra fue lo que es, el ser humano se encontró en un todo único y pudo ya, por fin, hablarse con propiedad de humanidad.

Esta entrega de *República de letras,* titulada *España-América 500 años de Historia,* cuenta también con las colaboraciones de Ernesto Sábato, Ana María Navales, Jorge Semprún (en su momento Ministro de Cultura), Arturo Uslar Pietri, Raúl Guerra Garrido, Martha Mercader, Andrés Sorel, Julio Rodríguez Puértolas y muchas firmas más que brindan un excelente trato humano y científico al hecho trascendental del Descubrimiento. Sin complejos, sin censuras estériles y con mucha fe y esperanza en el futuro.

Colón pudo no volver

Demetrio Ramos

Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid

Ni qué decir tiene que sobre los viajes de Cristóbal Colón han corrido ríos de tinta. Las epopeyas del navegante (¿genovés?) han sido materia de los más variados estudios, juicios e interpretaciones. Se podría decir que la obra del profesor Demetrio Ramos es una más de esos tantos estudios. Pero no está de más, pues aporta datos desconocidos para el profano como la ayuda que tuvieron Colón y sus hombres por parte del cacique Guacanagarí, poderoso señor que vio en el descubridor de América a un importante aliado. Este reyezuelo no sería el único caso en que la colaboración del invasor hispánico sería oportunísima para la consolidación de poder por parte de gobernantes indígenas que se sentían amenazados por rivales. Guacanagarí colaboraría estupendamente en salvar lo poco rescatable de la nao Santa María trayendo sus canoas hasta donde estaba encallada. Las ansias hegemonistas del cacique se cimentaban en las no menos sedientas de los españoles por el oro y desde el primer día pudieron hacerse con «pedaços» del amarillo metal que les haría entrar en el cielo de sus ilusiones a la vuelta a casa. La alianza funcionó, como es de adivinar, a las mil maravillas, se supone que siempre y se tuvieran datos más fidedignos al respecto si la destrucción de La Navidad no hubiera borrado todo vestigio de comunicación.

Colón necesitaba volver a España no sólo para informar a los reyes de lo que él creía su llegada a la India. Pero fuera este país u otro, el almirante necesitaba consolidar su poder administrativa y militarmente. No le bastaba el reconocimiento jurídico del que ya era titular con las Capitulaciones de Santa Fe. Le era menester todo el Estado, con su estructura completa, ya que personalmente no podía correr con la empresa más grande de los tiempos. Símbolo de ello iba siendo la promesa del cacique de erigirle una estatua de oro macizo como premio a la alianza. El solo anuncio de tan colosal mo-

numento maravillaría a la cortes y gentes de Europa. Pero Guacanagarí no se fiaba tanto como parece a simple vista. No dejó que partieran todos los españoles y amistosamente logró de Colón que dejara a algunos de sus hombres. De ahí la construcción de La Navidad, pensado primero como fortaleza, pero que llegó a ser un pequeño poblado con plaza y casas. Quedó al mando de ella don Diego de Arana que era primo de Beatriz de Arana, madre de Hernando, hijo del descubridor.

Los que allí quedaron lo fueron con órdenes muy precisas de Colón de una convivencia pacífica y civilizada con los nativos. Nada parece presagiar que todo este código moral no se cumpliera pues convenía a ambas partes. Pero dentro de esto se hallaba el encargo de proseguir con las expediciones en busca de oro aunque de manera discreta. Lejos de este primer emplazamiento español, se encontraban unas desembocaduras en las cuales parecía encontrarse oro. El cacique, o señor de aquellas tierras, era el rival de Guacanagarí quien también intentó granjearse la amistad de los recién llegados. Pero lo que no esperaba el amo de tan ricos yacimientos era que la «visita» fuese a hacerse acompañada de sus encarnizados enemigos. A ello hay que agregar las disensiones que surgieron entre los habitantes de La Navidad. La solución a todos los males la puso el señor del oro rechazando sangrientamente lo que era una invasión y contraatacando la rudimentaria villa. Así se saldó el primer intento de convivencia que, extrañamente a todo lo aireado por la Leyenda Negra, empezó sin crímenes ni abusos.

Miguel Manrique

Cárcel de árboles. El salvador de buques

Rodrigo Rey Rosa

Barcelona, Editorial Seix Barral, 1992.

Los dos relatos que forman este volumen parecen pertenecer al género de la ciencia ficción. *Cárcel de árboles* plantea un tema que va más allá de la explotación del ser humano en una dictadura centroamericana. Es una reflexión sobre el lenguaje, sus limitaciones y su alcance. Los disidentes de un régimen son convertidos en esclavos sin entendimiento y uno de ellos se salva porque puede escribir sus experiencias en un cuaderno. Este se oculta en la copa de un árbol y antes de evadirse le entrega papel y lápiz a otro prisionero.

El salvador de buques es un relato que cuestiona la deformación que pueden sufrir los científicos, pues los psicólogos analizan el equilibrio mental de los militares mediante unos test peculiares. El almirante Ordóñez, inquieto por las complejas preguntas, presiente una conspiración y la paranoia lo lleva a destruir buques cargados de civiles.

En sus relatos, Rey Rosa (Guatemala 1958), construye un universo que trasciende la historia para analizar los mecanismos de uso y abuso de poder en una sociedad donde el ser humano va perdiendo su condición de tal. La incomunicación entre los individuos, la paranoia de los políticos, el equivocado enfoque de la ciencia y la ambición de los poderosos desencadenan un monstruoso proyecto de aniquilación del hombre mediante la manipulación de su cerebro, demostrando que ese «Mundo Feliz» que concibiera Huxley está demasiado cerca de nosotros.

La realidad en la novelística de Manuel Puig

Patricia D. Jessen

Madrid, Editorial Pliegos, 1990, 155 páginas

En este ensayo su autora indaga sobre los conflictos sociales, políticos, económicos y culturales argentinos y establece la relación entre la novelística de Puig y la sociedad argentina, a la luz del pasado y del presente de ese país. Así, pretende demostrar que en la narrativa de Puig —quien, como es sabido, no sólo expresa los problemas sociales del momento vividos por él sino que influido, fundamentalmente por el cine, se permite un tratamiento kitsch de las opacas vidas pueblerinas— da cuenta de importantes momentos históricos.

La incomunicación, la influencia de la cultura de masas, la lucha por ascender socialmente, la sexualidad y el ambiente de asfixia y de muerte, presentes en su obra, son ampliamente analizados por la autora en novelas como *La traición de Rita Hayworth.* Jessen explica momentos decisivos en la historia del país: la década de los treinta, conocida como la «Década infame», cuando los conservadores manipularon las elecciones para mantenerse

en el poder, la de los cuarenta, cuando Perón se convierte en un líder popular.

A su juicio, Puig refleja la crisis en esos períodos cruciales, pasando del nivel individual al de la clase y de allí al sistema cultural, mostrando por medio de los ejemplos el curso que sigue la sociedad; en *El beso de la mujer araña*, además de esas épocas, llega a los setenta, donde se aprecian unos esfuerzos fracasados por destruir el peronismo, un estado de desasosiego y una falta de confianza en el gobierno.

La Liebre

César Aira

Buenos Aires, Emecé Editores, 1991, 252 páginas

A mediados del siglo XIX —época de Rosas—, un naturalista inglés, cuñado de Darwin, se interna en las regiones habitadas por los indios, en busca de un raro ejemplar: la liebre legibreriana.

El dictador le facilita su mejor caballo. Lo acompañaron un baqueano y un joven acuarelista de la sociedad porteña. Los tres inician su viaje en Salinas Grandes, la corte de Cafulcurá, cacique de los mapuches y terminan el recorrido meses después en el agujero de la Sierra de la Ventana.

La expedición que en principio tiene unos fines estrictamente científicos, acaba convirtiéndose en un fabuloso viaje bajo el imponente cielo de la pampa. Clark, el protagonista, se encuentra con el cacique mapuche quien le demuestra que su conocimiento de la naturaleza va más allá de las teorías de Darwin. La mezcla de sabiduría y fantasía que encierran las palabras de Cafulcurá contrasta con su lógica occidental. «Lo que el viajero ignora es que al imponer y/o encontrar la ley, crea un círculo hechizado a su alrededor del que no podrá salir tan fácil», dice el cacique. Entre el absurdo y la lógica se mueve esta interesante novela hecha de mundos en choque y de paradojas.

Aira, nacido en Coronel Pringles, Argentina, en 1949, también es autor de ocho novelas: *Moreira*, 1976; *Emma la cautiva*, 1981; *La luz argentina*, 1983; *Canto Castrato*, 1984; *Una novela china*, 1987; *Los fantasmas*, 1990; y *El bautismo*. Cuentos: *El vestido rosa*, 1984 y *Cecil Taylor*, 1987. Ensayo: *Copy*, 1991 y *Nouvelles impressions du petit Maroc*, 1991.

Una mujer en la cama y otros cuentos

Clara Obligado

Madrid, Editorial Catriel S.A., 1990

En estos relatos, su autora incursiona en la región mítica de lo inobrado para añadir un elemento nuevo a la realidad, incorporando a su discurso una tradición cultural, en la que la mujer ha sido sometida.

Desde diferentes perspectivas, Obligado nos muestra esa compleja realidad en la que no aparecen culpables ni inocentes. En *La casa nueva*, por ejemplo, la protagonista evoca la memoria de hombre de la madre y trata de volver a las raíces, recorriendo un camino en el que deja trozos de su vida: «Toda elección tiene algo de pequeña muerte», nos dice; en *La ventana* y en *Adiós amor*, recurre a la ironía para desenmascarar la voluntaria sumisión de la mujer en las relaciones de pareja; en *El cincuenta y cinco*, una niña recuerda el suicidio de la madre; en *El cazador* hay una bruma de melancolía, de pérdida irreparable y los personajes ya no saben si existen o han desaparecido; *Una mujer en la cama* se convierte en la metáfora sobre la vida y la muerte, el clima fantástico de la historia nos guía por caminos donde lo insólito irrumpe en lo cotidiano para constituirse en un elemento salvador.

Entre el deseo y la muerte, la realidad y la fantasía oscila el universo narrativo de esta interesante escritora que intenta el diálogo entre lo masculino y lo femenino, a través de la poesía, espacio donde lo contradictorio y lo antagónico pueden reencontrarse.

Los hechos de Zacarías

Guillermo Morón

Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1990

Los hechos de Zacarías es la última novela del escritor e historiador venezolano Guillermo Morón, quien ha publicado, entre otros, *Historias de Francisco y otras maravillas* (cuentos) y *Ciertos animales criollos* (fábulas).

A través de Zacarías —peón y arriero de los Andes venezolanos de fines del siglo pasado— el autor reúne en esta novela un conjunto de historias donde se narran experiencias de guerras ocurridas en los caseríos situados en los estados de Lara y Trujillo.

Por la línea de Asturias y Roa Bastos, Morón consigue una voz propia que es la expresión de la conciencia de un pueblo. Zacarías es la memoria colectiva que se renueva con el tiempo, que retorna a los mitos, como quien bebe de las fuentes ancestrales. Los personajes del pueblo de Arenales se funden con las deidades que los engendraron y evocan las leyendas, como la del Dorado, la del cacique que se bañaba cubierto de oro; en ocasiones retoman la filosofía animista de las culturas precolombinas, convirtiéndose en árboles: «Así fue, poco más o menos, sólo que ese tronco era yo que estaba dormida, me había comido toda una aldea de jirafas, con cacique y todo (...)».

Entre el vanguardismo y el regionalismo, Morón retoma esta última dirección con la certeza de que redescubriendo el repertorio fabuloso de las leyendas populares encontrará las claves de una tradición que constituye uno de los rasgos definidores de la cultura hispanoamericana.

Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica

Ana Pizarro, Sonia Mattalia y otros.

Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1990, 148 páginas

El conjunto de ensayos que recoge este volumen son las intervenciones de un seminario sobre el tema, organizado por el Instituto de Cultura Jual Gil Albert, en colaboración con el ICE de la Universidad de Alicante. Este trabajo se propone relacionar la producción literaria en Hispanoamérica con la reflexión crítica que ha surgido de forma paralela a este hecho. Obras como las de Andrés Bello, José Enrique Rodó, José Martí, José Carlos Mariátegui y más recientemente, José Luis Romero y Ángel Rama, son una prueba del interés que la intelectualidad hispanoamericana ha tenido de apropiarse del fenómeno estético y explicarlo dentro de un contexto actual.

Ana Pizarro, en *El pensamiento crítico latinoamericano,* se remonta a las polémicas sobre lo que representó la idea y el nombre de América Latina, para mostrar que se trata de un concepto en evolución que se constituye como pluralidad, pero con una permanente vocación unitaria; Sonia Mattalia, en *Estética romántica y estética modernista,* propone una nueva historiografía que permita construir la complejidad de las relaciones de Hispanoamérica con la cultura europea y universal; Francisco José López, en *El pensamiento estético de Mariátegui,* reivindica la figura del crítico peruano y José Carlos Rovira, en *Sobre recuperaciones del pasado e identidad cultural hispanoamericana,* analiza las implicaciones de un fenómeno como la transculturación en el pasado y el presente de Hispanoamérica.

La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina

María Cecilia Graña

Roma, Bulzoni, editore, 1991, 249 páginas

Refiriéndose a Buenos Aires, la autora de este volumen dice: «En el siglo XX, algunos autores describen la ciudad aún con una imagen decimonónica; Borges, Mujica Láinez, Bioy Casares, mantienen, pero inviertiéndola, la estructura utópica prevalente en aquélla, pues constituyen su poética urbana apoyándose en la nostalgia y las memorias frente a la crisis mundial y nacional».

Graña reconstruye los ejes semánticos que trazaron los cimientos de la ciudad como tema literario. Para ello toma como punto de partida obras como *El Matadero* de E. Echeverría; *Facundo* de D.F. Sarmiento; *Amalia* de J. Mármol; *La bolsa* de J. Martel; *Quilito,* de C.M. Ocantos y *Libro extraño* de F. Sicardi.

A su juicio, en Sarmiento y Echeverría la ciudad surge del contraste entre el espacio real rechazado (lo bárbaro) y el locus futuro que se debe construir (la civilización). Los intelectuales de los ochenta afirman, en cambio, la existencia entre ser la más europea de las ciudades de América del Sur y su destino continental.

Del mismo modo, irrumpen los suburbios que constituyen la matriz cultural de Buenos Aires. La autora dedica una buena parte del libro al estudio de este tema en la narrativa de Sicardi, quien elige el suburbio como cronotopo y representación viva de los cambios ocurridos en la relación ciudad-campo. En cambio, en *Facundo,* la ciudad es propuesta al resto del país como paradigma de civilización.

Versiones y re-versiones históricas en la obra de Cabrera Infante

Dinorah Hernández Lima

Madrid, Editorial Pliegos, 1990, 183 páginas

En este ensayo, Hernández Lima, profesora de Cultura y Literatura Hispanoamericanas en Towns State University, muestra cómo Cabrera Infante ha hecho de la historia de Cuba un elemento importante de su novelística.

La autora propone varias lecturas: una extratextual y otra donde se estudia el libro como obra de arte y la historia se aprecia igual que una imagen visual.

Su tesis se basa en que el proyecto literario de Cabrera Infante es hacer una crónica de la Habana precastrista, la de los años cincuenta, y, a la vez, mostrar el ambiente, el color local, las costumbres, el lenguaje, la historia y la estructura física de sus personajes.

En *La Habana para un Infante difunto,* novela de carácter autobiográfico, a su juicio, se mantiene un tono testimonial por la clara presencia de personajes conocidos en la ciudad en esa época; en cambio, en *Vista del amanecer desde el trópico,* se resalta la ausencia de nombres propios, tanto de lugares como de personas; se enfoca la violencia de la historia desde las tribus aborígenes hasta la época de Castro. La obra, concluye, se convierte en un texto autocuestionador de las fuentes históricas tradicionales.

Este ensayo no deja de resaltar la predilección de Cabrera Infante por las formas fragmentadas, tanto en su narrativa de sustrato histórico como en la totalidad de su escritura.

La utopía de América, teoría, leyes, experimentos

Beatriz Fernández Herrero

Barcelona, Editorial Anthropos, 1992, 460 páginas

A partir de una consideración de la teoría y la práctica americanas desde la óptica de la utopía, Fernández Herrero aspira a despertar una actitud nueva a la hora de narrar y valorar los hechos en los que se basa la leyenda negra acerca de la conquista y la colonización españolas en América, al tiempo que intenta mostrar la otra cara de la moneda: los intentos pacíficos de hispanización de los aborígenes.

Remontándose a los mitos del «Paraíso Perdido» y del «Buen Salvaje», hasta los móviles y factores técnicos que facilitaron la empresa, la autora se apoya en textos de Platón, Aristóteles y Séneca en los que se alude a una isla grande, como un continente, situada al oeste de Europa.

«Ante todo, los españoles, portadores y representantes de todo el mundo occidental —de la cristiandad— llevaron a América un ideal utópico que en Europa ya era imposible de llevar a cabo, y con el carácter de utopía fue incluida en el tiempo-eje europeo. Como utopía, el continente que antes era sólo Geografía, pasará a ser, a partir de entonces, Historia», afirma Fernández Herrero, excluyendo de su concepto de lo histórico siglos de cultura precolombina que han tenido un peso enorme en la conformación de esa utopía a la que se refiere y que en países como México y Paraguay, país al que dedica varios capítulos, tienen una vigencia indiscutible.

Los géneros ensayísticos hispanoamericanos

Teodosio Fernández

Madrid, Taurus, 1990, 163 páginas

En este trabajo su autor aclara que considera ensayos aquellos textos que no pertenecen a la ficción narrativa, ni al de la lírica, ni al del teatro y recurre a una definición negativa de los mismos porque, como lo ha expresado Alfonso Reyes, es muy difícil delimitar el campo del ensayo, un género donde «hay de todo y cabe todo».

Partiendo de crónicas de la conquista, Fernández nos ofrece una relación de las obras más representativas de ese período, entre los que destaca *De orbe novo,* donde Pedro Mártir de Anglería formula la leyenda definitiva del «Buen Salvaje»; en la prosa colonial da cuenta, entre otros, de Sor Juana Inés de la Cruz, quien con su texto a Sor Filotea hace una defensa de la capacidad intelectual de la mujer; en la independencia destacan Fernández Lizardi y Andrés Bello, de quien dice: «Tan reacio a las reglas como a los excesos, también fue ajeno a las posiciones radicales que por algún tiempo enfrentaron luego a neoclásicos y románticos (...)». Asimismo, señala las consecuencias del pensamiento positivista en los pensadores del XIX; la preocupación por la búsqueda de la identidad americana en los ensayistas de las primeras décadas del XX; hasta llegar al ensayo contemporáneo, con Borges como uno de sus máximos ex-

ponentes. De allí que las ideas que nos formamos de las cosas, y tal vez lo que creemos un cosmos, un orden, no es sino una sistematización arbitraria, derivada de un conocimiento siempre parcial».

Autor-lector

Alicia Rivero Potter

Detroit, Wayne State, University Press, 1991, 184 páginas

Desde los conjuradores de la época primitiva, pasando por los magos y los profetas, quien posee el don de la palabra ejerce un poder especial sobre los que le escuchan. Así, el tracio Orfeo es el símbolo clásico del poder del canto. Desde entonces del papel del creador, artífice visionario, se ha llegado a la muerte del autor o a la búsqueda de la colaboración del lector en el hecho literario.

Autor-lector analiza el controvertido papel del autor en la producción literaria; al tiempo que cuestiona la tradicional pasividad del lector. Para ello, Rivero Potter toma como ejemplo a Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Severo Sarduy.

A su juicio, Huidobro defiende la autonomía de la ficción frente a la realidad convencional, pero también es un visionario que percibe los problemas de su época y los incorpora a su obra. En cambio, Carlos Fuentes y Severo Sarduy, influidos por el estructuralismo y el postestructuralismo, consideran que el «creador» no es una figura indispensable para el significado del texto. En cuanto a Borges, enfoca la crítica en dos vertientes: la primera hace énfasis en que el autor es un ente inspirado y omnipresente, cuya intención interpreta al lector pasivo; la segunda, descentra al lector y lo hace escritor del texto. Al final se concluye que, aunque los escritores estudiados difieren de su concepción del autor, aspiran a un público ideal al que piden diferentes niveles de participación.

Consuelo Triviño

Literatura/cine argentinos sobre la(s) frontera(s)

Eduardo Romano

Catálogos editores, Buenos Aires, 1992, 279 páginas

Las relaciones entre la literatura y el cine han sido motivo de meditaciones reiteradas y casi siempre circulares, ya que se suele obviar que el elemento icónico es inmediato en el cine y mediato, en enésimo lugar, en la literatura. Las comparaciones sólo admiten razonamientos de estructura. El uso mismo de la palabra es divergente en ambos códigos.

Eduardo Romano, quien se ha especializado en literatura popular y en narrativa «subliteraria» (novela corta semanal, folletín, cuento en el contexto periodístico, etc.) especula con modelos sociológicos en torno a unos pocos núcleos históricos que acercan la narración cinematográfica argentina a la reflexión sobre la frontera histórica que supone la «conquista del desierto», es decir, la guerra al indio y la ocupación del territorio nacional en el tercer cuarto del siglo XIX.

Los casos elegidos son *Martín Fierro*, un episodio de *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla, *El último perro* de Guillermo House, dos films sobre la Patagonia (las huelgas de 1921 y el intento de fundar una monarquía patagónica francófona) y, por fin, el curiosísimo film antropológico de Alcides Greca *El último malón*.

El sistema literario rioplatense se moderniza mientras se ocupa el desierto. Pero un residuo de resistencia prehistórica crea una serie de anacronismos que genera una literatura fronteriza, tanto en lo anecdótico como en lo lingüístico. Estos desfases son los que aborda el autor con gran minucia documental, a la vez que con el manejo de contrastados modelos sociológicos y formales.

La operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa

Carlos Correas

Catálogos, Buenos Aires, 1992, 181 páginas

Protagonista de la aventura intelectual de *Contorno* (1955), Oscar Masotta acabó sus días en España, donde introdujo el psicoanálisis lacaniano, por Cataluña y Galicia. Correas, otro escritor argentino de aquella promoción, evoca en este singular ensayo, mechado de viñetas personales y relatos impresionistas, la formación y deformación (sic) de un humanista joven en la Argentina del cincuenta, cuyo existencialismo sartreano lo lleva a convertirse en filoperonista. En los años sesenta, se reconvertirá a la semiología y el estructuralismo, para desembocar en Lacan. Se marchará a Londres, luego a Barcelona.

Correas se vale de Masotta para revisar la historia del grupo, aunque extremadamente personalizada en el trío

compuesto por ambos y Juan José Sebreli. Lecturas, aficiones cinematográficas, coqueteos sentimentales, conversaciones en las calles nocturnas de los barrios que rodean al centro de Buenos Aires (Almagro, Boedo, Villa del Parque), el clima denso y gris de los cafés universitarios y los cines gay, las librerías sonámbulas de la calle Corrientes y los altillos de las casas familiares.

Un amor al hiperanálisis, una agresividad meditada y una tendencia al encierro del fracasado por doctrina moral, nos reconducen a las flagelaciones del sartrismo rioplatense. Para quien quiera estudiar la historia intelectual de la Argentina, el texto propone un dietario de noticias y un sombrío divertimento.

Las metáforas del fracaso. Sudamérica ¿geografía del desencuentro?

Graciela Scheines

Casa de las Américas, La Habana, 1991, 192 páginas

Sudamérica, como casi todas las cosas, es un objeto creado por una mirada. En este caso, la mirada del conquistador europeo que la ve, alternativamente, como paraíso, como espacio de la barbarie y como isla de Utopía. Nunca, como historia. Por ello el sentimiento de exclusión que, con agobio o con júbilo, recoge, respecto de la historia, una buena parte de la literatura sudamericana.

Hurgando en fuentes muy variadas, Scheines explora lo que denomina «metáforas del fracaso»: figuras de lo imaginario que muestran a América del Sur como un conjunto humano inviable, que se alimenta de sus frustraciones como si de una vocación se tratara.

Es probable que la raíz del problema sea la aceptación de una dialéctica anacrónica, la que hace del mundo una estructura centrada y que sólo tiene un centro y, por lo mismo, una sola periferia. Hacer del margen un lugar central es el gran desafío americano, que se ha formulado con diversas entonaciones, desde la revolución armada hasta el sesudo plan de desarrollo y estabilización. Habría que preguntarse si las miradas de Ernesto Guevara o de míster Brady no siguen siendo exteriores, pero esto excede la materia del libro y la competencia de la literatura, que sólo (y nada menos) trabaja con símbolos y enlazamientos metafóricos.

El texto es dramático pero no carece de humor, acaso por la misma razón, porque lo grave lleva al consuelo reflexivo de la sonrisa. En cualquier caso, su género es muy abierto y excede las fórmulas habituales. Y en cualquier caso, cabe reiterarlo, ha obtenido el Premio Casa de las Américas.

La moda en la Argentina

Susana Saulquin

Emecé, Buenos Aires, 1990, 284 páginas

La moda, vista desde el punto de mira de la sociología y la semiología, ha inquietado a pensadores de diversa formación y dispares intereses, que pueden ir desde Gregorio Marañón hasta Roland Barthes. La autora de este libro insiste en el valor del cambio de modas como una característica de la cultura de la modernidad (moda: modo: moderno) que se acentúa con la revolución industrial y que domina cierta zona de la mentalidad contemporánea: la que considera todo objeto en trance de desaparecer apenas hecho y puesto en la consideración pública (lea mercado quien lo prefiera).

Metida en harina, Saulquin divide la historia de la moda en la Argentina en cuatro períodos: el que va desde la fundación del virreinato del Río de la Plata hasta la primera guerra mundial (1776-1914); el que cubre el lapso 1914-1949 (eclosión del peronismo, Eva Duarte como modelo de vestimenta y peinado); un momento de proliferación industrial y democratización de la moda, que llega hasta la dictadura de 1976; por fin, desde entonces hasta los días que corren, la posmodernidad, lo que podríamos llamar, siguiendo la sugestión semiótica, «posmoda».

Saulquin examina los materiales utilizados, las prendas características, las casas de moda, los comercios al menudeo, los paradigmas ofrecidos por el teatro y el cine. No se detiene en la moda femenina, como es de uso, sino que se ocupa de la masculina y la infantil.

El resultado es un libro ameno y documentado, al cual se podrían plantear interrogantes como ¿no hubo moda sino en Buenos Aires? ¿existen baches en las fuentes y ciertas lagunas no pueden colmarse? En este sentido, el historiador se ve impelido a trabajar como un novelista, haciéndose cargo de ese cuento de nunca acabar que llamamos pasado.

El mago
Isidoro Blaisten
Emecé, Buenos Aires, 1991, 192 páginas

En 1974 apareció la primera redacción de este libro inclasificable y ahora Blaisten ofrece una nueva versión, que incluye textos añadidos y algún pequeño retoque. Es difícil, en rigor, retocar un tipo de escritura tan concentrada y aforística. En cualquier caso, este *Mago* asevera la permanencia de aquel otro *Mago* y el retorno de Blaisten a una de sus más felices actividades: la crítica jocosa del lugar común, que lo lleva a montar desopilantes cuadros de la incomunicación humana en plena repetición de estereotipos.

La obra de Blaisten (Concordia, Argentina, 1933) tiene dos espacios que se pueden diferenciar con cierta nitidez: lo que es narración breve y lo que es especulación de género, como este *Mago* y una serie de escarnios acerca de la disertación y el artículo, reunida en *Anticonferencias* (1983).

Para quien no haya aún leído estas páginas, cabe situar a Blaisten entre dos grandes ejemplos de la literatura latinoamericana: el Cortázar misceláneo de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, y el cuento instantáneo, brevísimo, de Augusto Monterroso.

Visión fragmentada de un mundo en el cual los tópicos llevan a lo contrario que se proponen, o sea a la dislocación de la lógica, ésta de Blaisten instala la risa en los huecos del texto, donde suelen aparecer antiguas viñetas que también alegorizan el deteriorado *poncif:* una corona, un par de manos, un anticuado hombre de ciencia, un respetable burgués de la *belle époque* a punto de enloquecer. Y todo, como dice el mismo Blaisten, «cortito así».

El fin de la quimera. Auge y ocaso de la Argentina populista
James Neilson
Emecé, Buenos Aires, 1991, 277 páginas

Una pregunta trágica recorre este libro sereno y amable, escrito con irónico talante de comentario periodístico erudito: ¿es viable la Argentina?

Neilson hace una rápida cabalgata por la historia argentina para enumerar las respuestas habidas desde el siglo XIX. Dos modelos de país se contraponen constantemente: un modelo liberal y cosmopolita, y un modelo nacionalista y populista. Llegados a la caída de la dictadura que agobió al país entre 1976 y 1983, la restauración democrática se ve abocada al mismo dualismo. Alfonsín, que encarna la opción «occidental» y «moderna», cae víctima de un inconsciente populismo. Y Menem, heredero del más vigoroso populismo, el inaugurado por su ancestro Juan Perón, ensaya la definitiva liquidación del populismo moderno, con todos sus arcaísmos. La lógica de la historia parece ser, una vez más, paradójica. Han muerto ilusiones y absolutismos, esquemas militares y guerrilleros. Lo que se impone, de momento, es el pragmatismo, la legalidad democrática, las políticas de ajuste económico y la apertura descarada (en el mejor sentido de la palabra) al mercado mundial.

Neilson no pretende ser un historiador ni un sociólogo. No es un economista, ni siquiera un ensayista. Es un inglés apasionado por un país dramático y colorido, que acaba por ser el suyo a fuerza de no serlo. Es un periodista también apasionado, es decir un observador jugado por lo cotidiano. Ante su mirada atenta pero impávida, desfila la serie de tragedias argentinas que han llevado al país sudamericano al estancamiento empecinado de los últimos cuarenta largos años. Las opciones no son positivas, sino el resultado de una prolongada sucesión de supresiones. Si la variante nacionalista, el bonapartismo, el terrorismo rojo y el blanco, han sido derogados por la historia, queda el menemismo, un experimento histórico que puede ser inédito si el inconsciente de los hechos no lo retrae al escenario de viejas frustraciones.

Lectura accesible a cualquiera, estricta pero no agobiadora de información, acaba siendo útil para quien comparta sus conclusiones (provisorias y prudentes) como también a quien las contradiga. Para eso se ensaya, para eso se piensa.

Las palabras perdidas
Jesús Díaz
Destino, Barcelona, 1992, 336 páginas

Díaz (La Habana, 1941), tras una carrera cubana, se ha radicado, por razones obvias, en Berlín. Guionista y

director de cine, periodista cultural, novelista *(Las iniciales de la tierra,* 1987), obtuvo con el *sub judice* el accésit del Premio Nadal 1992.

Resuelta en dos acciones paralelas (la Cuba de Castro y la Rusia soviética), la novela muestra la desubicación de unos intelectuales cubanos sometidos a las rudezas de la igualdad revolucionaria: casas ruinosas, electrodomésticos arcaicos, racionamiento, colas, censura, suciedad y monotonía.

Díaz conoce esos mundos desde dentro y los evoca desde fuera, lo cual abre el espacio de la ironía. Sus observaciones costumbristas, su conocimiento del coloquialismo habanero y su divertida tristeza ante los traspiés de las revoluciones, dan al conjunto un sesgo de periodismo ligero y ameno, que contradice (de nuevo, la ironía) el contenido dramático de la acción narrada.

Es especialmente divertido el relato de la vida literaria cubana, donde no falta el mismo Alejo Carpentier, con pelos y señales, además de la previsible serie de intrigas institucionales, chismes, discusiones estéticas y políticas.

La figura de las palabras perdidas es múltiple: el exiliado pierde las palabras de su gente; el escritor pierde las palabras al escribirlas, dejándolas en manos ajenas; el creyente político pierde la fe en las palabras mágicas que hubieron de resolver todas las miserias de la historia. En medio de tanta pérdida, la novela se presenta como un fetiche reparador.

B. M.

Delmira Agustini, manantial de la brasa

Luzmaría Jiménez Faro

Ediciones Torremozas, S.L., Madrid, 1991, 111 páginas

Luzmaría Jiménez Faro, poetisa, antóloga y editora, nos ha rescatado del olvido español a una poetisa de América, una uruguaya de apasionada y breve vida, sobre quien su contemporáneo Rubén Darío se expresó así: «De cuantas mujeres escriben hoy en verso, ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini».

También Miguel de Unamuno se mostró favorablemente impresionado por los poemas de Agustini: «¡Qué extrafemenino, es decir, qué hondamente humano es esto!».

Delmira Agustini nació en Montevideo en 1886, en el seno de una familia acomodada que, desde la primera infancia, cultivó la precocidad de la futura poetisa. A los veinte años, Agustini publicó el primero de sus tres libros: *Libro Blanco.* Con él, según Luzmaría Jiménez, «causó sensación en los círculos literarios de su época, por el escándalo implícito de su erotismo».

No tardaría en descubrirse, sin embargo, que el radiante culto de Eros de Delmira Agustini se oficiaba ante el oscuro telón de fondo del altar de Tánatos.

En 1908 la poetisa conoce a Enrique Job Reyes, con quien mantiene durante cinco años un noviazgo secreto. A pesar de la oposición de la madre de Delmira, se casan en 1913. Pero a los pocos meses ella regresa a casa de sus padres e inicia la causa del divorcio, aunque continúa viendo a su esposo en secreto. El progresivo distanciamiento de Delmira, terminará por provocar la tragedia. En uno de sus furtivos encuentros con Reyes, éste en plena locura de Eros, con la pólvora de Tánatos y con efecto doblemente mortal, dispara sobre su amada y sobre él mismo.

«Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego», es el primer verso del poema «Otra estirpe» —la de la intemporalidad—, con el que Luzmaría Jiménez da comienzo a este libro lleno de pasión poética bajo su título *Delmira Agustini, manantial de la brasa,* antología que, según su misma autora, «no sigue ningún orden cronológico y el único punto de unión buscado es el tema amoroso».

Al terminar su lectura, con otra invocación al dios del amor que tan cruel había de ser («¿Eros, acaso no sentiste nunca/ piedad de las estatuas?») con esta poetisa de vida trágica, nos queda la imagen de una Delmira Agustini «esperando de espaldas a la vida/ que acaso un día retroceda el tiempo».

Mary Luz Melcón

CUADERNOS AMERICANOS 30

NUEVA ÉPOCA

CONTENIDO

ARBOR

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Nº 554-555 FEBRERO-MARZO 1992

PROYECTO EPOC

Redacción y Administración:
Vitruvio, 8 28006 Madrid
Teléfono (91) 5616651 Fax (91) 5855588.

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

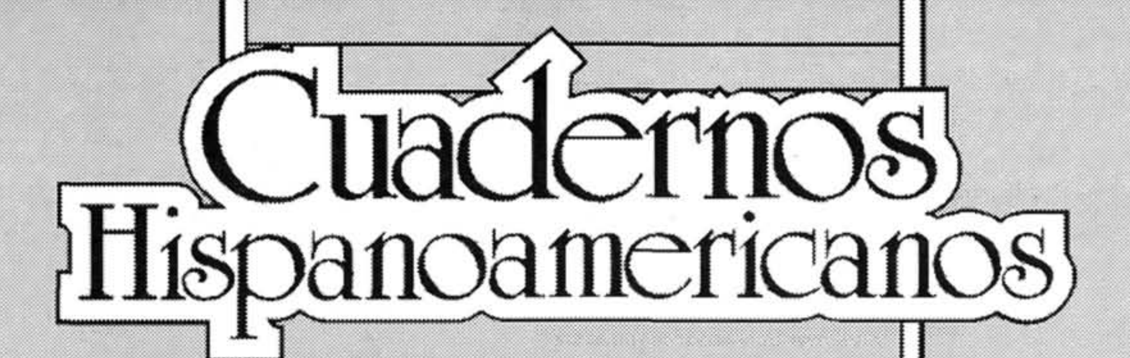
Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

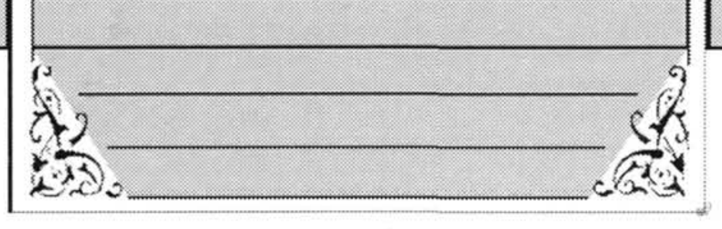
Número 21 **Enero-Junio 1992**

SUMARIO

- Suscripción por cuatro números: **Suscripciones personales**: España y Portugal, 7.600 pesetas; Resto de Europa, 75 dólares; América Latina, 60 dólares, Resto del mundo, 80 dólares.
  Suscripciones institucionales (Universidades, Bibliotecas, Centros de Investigación y otras instituciones): España y Portugal, 8.300 pesetas; Resto de Europa, 85 dólares; América Latina, 70 dólares; Resto del mundo, 90 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Fax: 583 83 10





BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000
	Ejemplar suelto	650

		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo $USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto....................................	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto....................................	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto....................................	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto....................................	8	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



650 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Edoardo Sanguinetti
Poemas

Antonio Gómez Alfaro
Algo más sobre gitanos y moriscos

Varios autores
Miguel Hernández en América

Juan José Amate Blanco
El realismo mágico en la expedición de Orellana

Ana María Gazzolo
El cubismo en la poética de Vallejo

Anterior Inicio